

السرد والمسرح

إعداد النص السينوجرافيا - منطق الجنس الدرامي



مجموعة مؤلفين

ترجمة: أشرف الصبّاغ



المشروع القومي للترجمة

السرد والمسرح

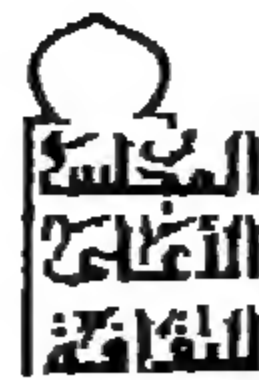
(إعداد النص - السينوجرافيا - منطق الجنس الدرامي)

تأليف

مجموعة من المؤلفين

ترجمة

أشرف الصباغ



٢٠٠٠

تقديم

لعل انهيار التجربة السوفيتية يثير العديد من التساؤلات ويضع الكثير من علامات الاستفهام حول مجمل الأوضاع فى تلك المساحة التى شكلت فى مرحلة من المراحل سدس الكرة الأرضية. وإذا كانت وسائل الإعلام تقدم لنا يوميا وجبات دسمة حول الأوضاع الاقتصادية والسياسية المتردية فى روسيا، باعتبارها وريثة الاتحاد السوفيتى، فما زالت هناك علامات استفهام كثيرة حول وضع الآداب والفنون فى روسيا ما بعد السوفيتية. ومما لا شك فيه أن أول ما يتأثر بالأحوال الاقتصادية والسياسية المتردية هو الإنسان بشكل عام، والفنان بشكل خاص، وبالتالي ينعكس كل ذلك على عملية الإبداع كنشاط إنسانى. ومع ذلك فالعلاقة ليست ميكانيكية إلى هذا الحد الذى يمكن أن يبدو لأول وهلة، وهو الأمر الذى دفعنا لجمع هذه المجموعة من الدراسات التى نشرت بالدوريات الثقافية والفنية الروسية فى السنوات الخمس الأخيرة لرصد الحالة النقدية المسرحية كبداية لرصد وتقديم مجمل التطورات الأخرى فى الآداب والفنون فى روسيا ما بعد السوفيتية.

فى السبعة بحوث الأولى بعنوان "السرد والمسرح" يدور الحديث عن العملية المعقدة لإعداد النص المسرحى عن الرواية الكلاسيكية. ويتضح أن الباحثين الروس مازالوا فى حالة صراع واختلاف فى وجهات النظر بخصوص هذه المسألة، ومع ذلك فقد قطعوا شوطا طويلا فيها انعكس بدوره على تقدم المسرح الروسى رغم تردى الأوضاع الاقتصادية والسياسية فى السنوات العشر الأخيرة. فى هذا الجزء يقوم سبعة من أهم النقاد المسرحيين الروس برصد الحالة المسرحية الروسية فيبينهم الأكاديمى مثل ميخائيل سموليانيتسكى وألكسندر سوكوليانسكى وناتاليا ياكوبوفا، وبينهم الناقد مثل أولجا رومانوسوفا وفكتوريا نيكيفوروا وأولجا يوجوشينا وجريجور زاسلافسكى، وتتراوح وجهات النظر بين مجموعة مختلفة من الأجيال النقدية العاملة فى الساحة المسرحية الروسية لتقدم إلينا أحدث الأفكار والأدوات التى يتعامل بها الفنان المسرحى الروسى مع الرواية الكلاسيكية، ووسائله الخلافة لإعداد النص المسرحى المرتكز بشكل أو بآخر إلى تراثه الفنى، والتراث الفنى العالمى أيضاً.

أما البروفيسورة والباحثة يكاترينا سالنيكوفافتقوم في منطق الجنس الدرامي بتقديم واحدة من أهم الدراسات النقدية - التحليلية التي أثارت الكثير من الجدل على صفحات المجلات الفنية المتخصصة، حيث ترصد بعض ملامح ما يسمى بالجنس الدرامي وعلاقته بأشهر النصوص المسرحية الروسية والعالمية في مقارنة هامة وخطيرة تبرز وجهات النظر الأكاديمية التي تختلف أحياناً وبشدة مع وجهات نظر المخرجين المسرحيين والنقاد والباحثين.

وإذا كانت يكاترينا سالنيكوفافقد طرحت مجموعة هامة جداً وجديدة بخصوص النصوص التشخوفية، فإن المخرج المسرحي مارك رازوفسكى (صاحب ومدير والمخرج الأول لمسرح "علي بوابات نيكيتا") يطرح وجهة نظره بخصوص إعداد نص "الخال فانيا" مؤكداً أنه أعظم نص مسرحي كتبه أنطون تشخوف، لدرجة أنه قام بتطوير هذه الدراسة في كتاب بالغ الأهمية وبنفس العنوان صدر مؤخراً بالروسية في الولايات المتحدة الأمريكية، بل ويقوم مسرح "علي بوابات نيكيتا" بعرضها في برنامج السنوى أربعة مرات شهرياً، ولعل أهم يطرحه مارك رازوفسكى في هذا البحث هو طريقته الشيقة في قراءة النص المسرحي بداية من قائمة الأسماء وملاحظات المؤلف وفترات الصمت وعلامات الاستفهام والتعجب، وانتهاء بالأقواس الكبيرة والصغيرة والفواصل.

ويتفق البروفيسور والمترجم ألكسى زفيروف في "علم الجمال العام كأسلوب للحياة" مع المخرج المسرحي مارك رازوفسكى في التأكيد على العبقرية التشخوفية، بل ويذهب إلى البرهنة على وجود منظومة جمالية عامة ومتكاملة في الفن المسرحي التشخوفي، حيث يقوم بمسح شامل للنصوص التشخوفية واضعاً إياها تحت عدسة نقدية للرد على، وتفنيد العديد من الاتهامات والإدعاءات التي نالت من المسرح التشخوفي.

وفي المحور الأخير "السينوجرافيا ومزاحمة الممثل" للبروفيسور أراست كوزنيسوف يجرى الحديث عن أحد أهم العناصر في العرض المسرحي المعاصر. ولعل الباحث قد استطاع برشاقة أكاديمية ودراية عميقة

أن يطرح علينا فن السينوجرافيا كعنصر عضوى فى العرض المسرحى،
وليس كعنصر ديكورى زخرفى تجميلى كما يحدث حتى الآن فى العديد من
العروض المسرحية المعاصرة.

إن هذه المجموعة من الدراسات ليست نظرية كما يمكن أن يبدو من
النظرة الأولى، فالعين المتفحصة مع القراءة السليمة يمكنها أن تميز بسهولة
النظرة التطبيقية - التحليلية التى تتفاعل بدرجات مختلفة مع ما يجرى على
خشبات المسارح الروسية، فهى أحيانا تسبق ما يجرى، وفى أحيان أخرى
تلاحقه بالرصد والتحليل والتفسير. ومن ناحية أخرى تكسر أمامنا العلاقة
الميكانيكية بين تردى الأحوال الاقتصادية والسياسية أو ازدهارها وبين
انحطاط الفنون أو تطورها.

أشرف الصباغ

السرد والمسرح

تأليف : مجموعة من الباحثين

دراسات في إعداد النص

ناتاليا ياكوبوفا

من الواضح أن السرد في وقتنا الحاضر لم يعد بحاجة ملحة للنضال من أجل جذب اهتمام المخرجين المسرحيين، كم أنه لا يجد الآن أية فائدة من دفاعه عن حصانته واستقلاليته عن الفن. فمن البديهي أن العرض المسرحي المأخوذ عن رواية ما هو إلا عمل فني مستقل بذاته، وبالتالي فلا أحد يطالب المخرج المسرحي الآن بالالتزام بالمصدر الأول وتوثيق العرض المسرحي بالرواية الأدبية. بل إن أقصى ما يُطلب منه هو الوفاء والإخلاص لروح المؤلف، أو ببساطة الصدق مع نفسه والإخلاص لها. وكلما يسعى المخرج بجدية ونشاط إلى شق نسيج الرواية والولوج إلى عالمها وترجمتها إلى لغة المسرح (وإلى لغته الإخراجية الخاصة – المتفردة قبل أي شيء آخر)، ازداد اقترابه من فهم العمل السردى والارتباط به على نحو أكثر خصوصية، ومن ثم تتسع مساحة الثقة بينه وبين المتفرج.

ولكن عصر المسرح المرتبط بالإخراج – عصر المخرج المسرحي – يوشك على الإنهاء، وأسلوب التفكير المرتبط بذلك في طريقه أيضا إلى التغير. ومن هنا فثمة من يرى في الرواية الآن تلك الواقعية الذاتية الكافية التي لا تحتاج إلا إلى منحها الإمكانية على تطوير وتفعيل ذاتها ومن ثم الخروج إلى العالم. أ لم يتوصل المخرج سيرجي جينوفاتش إلى هذه الفكرة؟ والملفت للنظر أنه في جميع أعماله الفنية على صعيد المسرح يتميز بموقف أخلاقي رفيع ووديع تجاه المصدر. هذا الموقف بطبيعة الحال ما هو إلا إصرار متواصل من جانبه على أهمية كل كلمة في الرواية، وعلى عدم حذف أية كلمة مهما كانت أبعادها وذلك من أجل بلوغ أصدق الطرق لتجسيد الرواية على خشبة المسرح. من هنا يأتي التزامه بكل ملاحظات المؤلف (مثلا ملاحظة روجوشين " هي قالت " التي التزم بها كما هي بالرواية في قصة ناستاسيا فيليبوفنا)^(١). ولسوف نندهش كثيرا إذا ما تذكرنا أعماله

(١) المقصود هنا ذلك العرض المسرحي لرواية "الأبله" لديستوفسكى، والذي قام سيرجي

جينوفاتش بإخراجها في ثلاثة أجزاء عرضت في ثلاثة أيام متتالية على مسرح "برونيا

الصغير" في موسكو بداية من شهر يناير ١٩٩٦م – المترجم.

المسرحية السابقة، ففي مسرحية "الأوهام" لكورنى قدم جينوفاتش منظومة جمالية مرهفة وصلت فيها الكلمة إلى مستوى من الرقة والرهافة إلى حد الزخرفة المؤسسية، ولكنها مع ذلك بقيت مجرد زخرفة. وفي مسرحية "السيدة" لجوجول فعل المخرج سادور العكس حيث قام بإزالة المغناطيسية التي لحقت ببنية النص عن طريق الارتجال فى إطار مسرح الغرفة. وفي مسرحية "الهاوية" جاء الإخراج فى المقابل على أساس تصادم الفنون المسرحية المتناقضة. وأخيرا فأبرز مثال للمقارنة هو مسرحية "فلاديمير درجة ثالثة" حيث قام جينوفاتش بإعادة بناء دراما جوجول التي لم تكتمل وكأنه قام بإعادة كتابتها من جديد (يعود فشل هذه المحاولة إلى عدم تطور الخطوط الدرامية نحو ذروتها الطبيعية التي يجب أن تسير بشكل منطقي نابع من صميم الطبيعة السخيفة للشخصيات الجوجولية بغطرستها التي تنهار سريعا تحت وطأة هشاشتها وخوائها وهرائها وأرواحها الميتة).

إلا إنه فى مسرحية "الضجيج والغضب" لفولكنر، وفى عمله الأخير "الأبله" لديستوفسكى، يختار عن وعى موقفا سلبيا تجاه الأعمال الكلاسيكية، وبدلا من "لعب الرواية" أو "اللعب مع الرواية" تظهر لديه الرغبة فى "الحياة فى فضاء الرواية".

إن المعالجة المسرحية للعمل السردى ينبغى أن تتطلق من المعرفة الكلية الدقيقة لتفاصيل العمل ككل — ليس عبثا شيوع ذلك الأسلوب الإخراجى الذى يتم فيه نقل الذروة أو نهاية الرواية إلى المقدمة فى العرض المسرحى. وعلى هذا النحو، فعندما نصل إلى عرض "الجريمة والعقاب" للمخرج يورى لوبيموف، نجد أن المتفرج يصطدم فى البداية بمشهد العجائز المقتولات، فى حين يقدم المخرج البولندى أنجى فايدا فى عرض "الأبله" حلا إخراجيا فى شكل دياالوج — تداعيات لـ "ميشكين" و "روجوشين" بجوار جثة ناستاسيا فلييوفنا. أما جينوفاتش فيتبنى موقف المتفرج الساذج الذى يقرأ الرواية للمرة الأولى فى حياته ولا يعرف ما هو الرئيسى فيها وما هو غير الرئيسى، ولا كيف ستنتهى بشكل عام. وبالتالي فليس أمام هذا القارئ — المتفرج إلا أن يجد طريقه فى فضاء الرواية، بل ويعثر عليه بنفسه ولنفسه دون أى قسر أو إلحاح من جانب أحد.

إن فكرة إعطاء المتفرج تلك الحرية الكبيرة تنمو، كما يبدو لي، من المأزق الذي وقع فيه فن الإخراج لدى المخرجين ذوى الأيدي القاسية حيث المتفرج فى هذه الحالة يلعب دور زائر المتحف الذى وُضِعَتْ فيه وللفرجة فقط حيوانات متوحشة وكأنها عوالم الأشياء الحية عند "باشماتشكين"، والكوابيس المرعبة عند "تشيتشيكوف"، أو عمليات الجنون عند ك. إ. فى هذا المضمار تفنن المخرج كما جينكاس حيث أقام بنية مفتوحة وكأنه يستفز المتفرج ويحرضه على المشاركة فى العرض، إلا أنها فى ذات الوقت مُصَمَّمة فى جوهرها على الفرجة السلبية.

التناقض الظاهرى هنا يكمن فى أن جينوفاتش أيضا يبدو وكأنه يقدم شكلا من أشكال المراقبة عن بعد (على الرغم من أن الاكتفاء أو التقيد بشكل واحد ووحيد من أشكال العرض الفنى غير ممكن بالنسبة له). والسؤال الذى يفرض نفسه هنا: ألا يتحول موقف الفنان "السادج" الذى اختاره عن وعى إلى حالة من الروتين والغموض؟ إن جينوفاتش لا يريد أن يأخذ فى اعتباره قوانين التلقى المسرحى فى حين أن منطق القراءة المسرحية ودراميتها يبدوان مفقودين بالنسبة للمسرح^(٢). فالجزء الأخير برواية "الضجيج والغضب" يترك انطبعا قويا، ولكنه فى العرض لا يضيف تقريبا أى شئ جديد عن حياة الأبطال. فى الرواية يقدّم الأبطال إما من خلال وجهات نظر وآراء الشخصيات الأخرى (الثانوية) أو من خلال تيار الوعى الذاتى. أما فى العرض المسرحى يتجلى هذا وذاك فى شكله الطبيعى ومن البداية، ثم أن الكثير من الأشياء التى يجب أن تحكى تدريجيا (خلال عملية القراءة — وهنا تكمن درامية الرواية!) نجدها منذ البداية واضحة وفى متناول المتلقى أو المتفرج.

لقد استخدم جينوفاتش طريقة مسرحية تيار الوعى فى "فلاديمير درجة ثلاثة" واتضح أنه كان موقفا إلى حد كبير: إذ أن أبطال جوجول ليس لديهم عالم داخلى، بمعنى أنه لا يوجد لديها ذلك الحد الفاصل بين العالمين الداخلى

(٢) بكلمات أخرى يسعى المخرج سيرجى جينوفاتش إلى توحيد كل من النظرتين التأملية والنشطة على حساب الحركة الدرامية على خشبة المسرح — المترجم.

والخارجي، بين الوهم والهنيان، بين الفكرة المفروضة والفكرة الواقعية. فشبح الخالة التي لم فحسب وإنما ماتت وشبعت موتاً لا يقل جدارة بالثقة عن المحادث الحقيقي (ووفقاً لهذا المبدأ: عدم فصل العالم إلى داخلي وخارجي، بنى المخرج فاليري فوكين ومخرج "باشماتشيك" إعدادهما المسرحي لأعمال (جوجل)، ولهذا السبب أيضاً كان الجزء الأول من العرض المُعد عن فولكنر من أنجح الأجزاء لأنه عكس العالم الملتبس العاصف لـ "بنجي" المجنون، حيث لا يوجد ماضى أو حاضر، ولا "أنا" أو "لا - أنا". ولكن هذا المبدأ ذاته الذى طُبِّقَ على أبطال ديستوفسكى، جزأً عالمهم الداخلى، ومن ثم كان "الأبله" بالنسبة للمتفرج فى إطار هذا التفسير مجرد قصة مُصَوَّرة.

إن جينوفاتش فى رغبته من أجل إطلاق حرية أكبر للمتفرج، بتركه وحيداً مع مادة فنية صعبة بدون شرح أو تعليق، يفقد جوهر الدرامى. ففى أعمال ديستوفسكى الروائية يكاد يكون كل سطر صراعاً، بينما إخراج جينوفاتش لديستوفسكى - ليس صراعاً، وإنما انزلاق على سطح النص. إن المخرج يترك الممثلين فى مواجهة بعضهم البعض مع نص هائل دون أن يقدم الطريقة التى تمكنهم من استيعابه وتمثيله. وفى أعماله الأخيرة ("عفريت الغابة"، وثلاثية "الأبله") يرفض جينوفاتش التأطير الأسلوبى، ويقدم المسرحية كما لو أنها عرضاً مستمراً ليس له نهاية وقد صار أبطاله مشهورين سلفاً. أولئك الأبطال - ينتمون إلى فريقه، وهذا وحده كاف لإعطائه الحق فى أن يكون وسيطاً بين المتفرجين وذلك العمل العظيم. ومن المهم هنا أن نقارن هذا الوضع بتمثيله فى مسرح فاسيليف الذى يختار الأعمال السردية تحديداً وبشكل دائم فى عملية بحثه المتواصل عن جوهر الدرامى.

الأعمال الكلاسيكية فى نظر فاسيليف ماهى إلا ذلك الواقع الموضوعى الذى (لكى يكشف عن نفسه بنفسه) ينبغى الغوص فيه. الغوص ليس عن طريق البعث والإحياء (بتلويته طبيعياً ونفسياً)، وإنما عن طريق أساليب لها خصوصيتها. ففى عرض (مقطوعات من "حلم العم" لديستوفسكى) الذى أخرجه فاسيليف فى بودابست ركز بالتحديد على القراءة الجهرية للأدوار. وبالتالي كانت شخصيات "حلم العم" مشغولة بالوقائع الكلامية اللفظية وليس بالوقائع الحياتية التى تتأسس على تلك اللفظية، والكلمات تلفظ بشكل متقطع

وبدقة ليس كصراخ الروح وإنما كسهام صُوبت مسبقا. ولم يكن على المؤدين هنا أن يصبحوا بالضرورة من شخصيات ديستوفسكى ؛ فقد كانوا يدخلون إلى خشبة المسرح ويخرجون منها كممثلين. وعدم تشابههم أو تماثلهم منذ البداية مع العمل الذى يؤدونه يتأكد ثانية من خلال رفض المخرج تسمية هذا عرضا مسرحيا، زد على ذلك أيضا أنهم كانوا يدخلون إلى خشبة المسرح الخالية تماما من الديكور وبأيديهم النصوص مرتدين ملابس مما هو متوافر وموجود، وكل ذلك بأداء أدوار غير ثابتة أو مستقرة حيث كان الممثلون المختلفون يقومون بالتسلسل بأداء شخصية واحدة. إن قراءة الأدوار بهذا الشكل تبدو كما لو كانت بروفة، وارتقاء تدريجى إلى تلك الحالة المسرحية المثالية عندما يمكن تقديم الصراع الحقيقى فى العمل الأدبى حيث النكته عن الأم التى تريد تزويج ابنتها من العجوز الغنى، يمكن هنا، بل ويجب أن تتحول إلى قصة عظيمة عن الواجب والتضحية بالنفس (ولذا ففي ذروة الحوار مع الأم زينا التى لعبت دورها الممثلة ناتاليا كوليكانوفا لم يكن ثمة شبه بينها وبين تلك القروية الساذجة التى تورطت فى أسوأ الحالات وأكثرها وضاعة، وإنما كانت تشبه بطلة تراجيدية حقيقية، سامية متعطشة للتضحية الصوفية). إن ما يسعى فاسيليف إلى عمله يمكن تسميته، على حد تعبيره: "التجربة الروحية الى كتبت فى أجوائها أعمال ديستوفسكى"، أى الممارسة العملية للوصول إلى الأسئلة السرمدية - النهائية والتى من أجلها قد لا يكون ضروريا انتقاء عمل كونه ضخم وكأنه قد وُجدَ خصيصا من أجل طرح تلك الأسئلة. ولكن فاسيليف يتناول "حلم العم" التى تحوى فى مضمونها الأفكار الديستوفسكية فى شكلها الجنينى، والتى يمكن الوصول إليها بعد إزالة التفسيرات التقليدية عنها.

إن فاسيليف يدعو إلى "العب مع الرواية" بدلا من "التعايش مع الرواية". فبين الممثل والشخصية التى يلعبها، وبين الإنسان والواقع اللانسانى الذى يجب الغوص فيه توجد دائما بؤرة توتر وشرخ ما لا يمكن إخفاؤه أو خياطته بخيوط بيضاء (مثلا يحدث بالقرب منا فى المسرح التقليدى عندما لا يستطيع المؤدون القيام بأداء تضاريس النص)، ومع ذلك يتم الانتصار عليها وتجاوزها. كل ذلك يصبح المعنى الأساسى للفعل المسرحى: تجاوز الذات، والخروج إلى الواقع الروحى غير الشخصى. ولذلك بالذات لا

يتظاهر الممثلون عند فاسيليف بالغوص التام فى العمل الأدبى (لأنه يبقى على الدوام القمة التى ينبغى السعى إليها، والاستيلاء عليها). كما أن المتفرجين لا يمكنهم أيضا أن يكونوا دائما مجرد مراقبين سلبيين للحياة السابحة خلف "الحائط الرابع"، وإنما يجب أن يكونوا شركاء متساوون فى اللعب.

أولجا روماننتسوف

تعتبر المعالجة الإخراجية للنص هى المشكلة المحورية فى علاقة المسرح بالسرود. وما قدمه أناتولى فاسيليف فى تعامله مع سرود ديستوفسكى عمل رائع، لأن المخرج هنا يرفض المعالجة الإخراجية أيا كانت. وهو لا يحاول أن يعرض على خشبة المسرح جوا لعالم غير مكتمل أو مقتطع من شئ ما، أو يقيم علاقات بين الأبطال، بل ويتجنب التفاصيل الطبيعية. وأكثر ما يهتم هنا ليس العالم النفسى لديستوفسكى، وإنما قبل كل شئ الطاقة التى تبثها أفكار الكاتب فى تجلياتها الأولى، وتلك القوة التأثيرية الكامنة للحوارات.

إن فاسيليف يخلق ذلك الجو الخاص الضرورى لصنع شكل من أشكال التواصل الشفهى، وبالتالي فهو يعمل على تركيز انتباه المتفرج على الحوار. عندئذ يتغير منهج وجود الممثلين نفسه كما تتغير أمور كثيرة أخرى دون أن يتعرض فقط ما كتبه ديستوفسكى للتحريف.

فى مدرسة "الفن الدرامى المسرحى" لا يعترفون بالإعداد المسرحى الذى يمزق نسيج النص، ويبسط خيار الكلمات لدى المؤلف. فهناك حوارات كثيرة من الروايات والقصص يؤديها الممثلون كاملة دون أن يتخلوا عن أية عبارة، ودعونا مثلا نتذكر العرض الموسكوفى "حلم العم" الذى عرض فى فبراير ١٩٩٥م. حيث خشبة المسرح نصف فارغة، لا يحدها سوى جدار أبيض وقوس على المستوى الخلفى. يمتد القوس ليصل إلى ما بعد منطقة الرؤية دون أن ينفصل عن الفضاء المخصص للمتفرجين. يُسمع صدى أصوات، وينطق الممثلون الكلمات بحدة ودقة كما لو أنهم يتبادلون الطعنات فى مبارزة بالسيوف. كل كلمة بمفردها عبارة عن رسالة مشحونة بالطاقة.

فى تلك الرسالة تتشظ الصورة، بل وأكثر من ذلك — تبدأ هذه الصور بالتفاعل فيما بينها على نحو تعبيرى نادر فى أناقته. هنا نسمع أيضا موسيقى غريبة، ونحس بشكل عضوى بإيقاعها المعقد المحسوب بدقة شديدة. إن الجمع بين الكلمات — الصور الخاضع لقوانين الهارمونية المفتوحة للنص يحتم على الممثلين متابعة فكرة ديستوفسكى وهى تنمو وتتطور بشكل متواصل. ومن خلال نبرة أصوات الشخصيات التى تبدو فى غاية الشفافية تظهر نبرة المؤلف ونبرة الأفكار التى تولد فى الحوار، وهو الأمر الذى لم يألفه المتفرج ولكنه مع ذلك يرغبه على إدراك حقيقة كم كانت الكلمات التى اختارها المؤلف دقيقة وصائبة لكى تصل الفكرة. وعلى هذا النحو يتوحد منطق حضور الممثل بشكل مباشر مع منطق المؤلف.

يخصص فاسيليف عددا كبيرا من البروفات لتحليل النص، وتقوم هذه البروفات بإرغام الممثلين على إعادة النظر من جديد فى أشياء كثيرة كانت تبدو بالنسبة لهم حقائق مدونة. وبالفعل تتغير أحيانا أفكارهم ووجهات نظرهم. وأحيانا يقوم فاسيليف بالعمل على المشهد الواحد عدة مرات من أجل الكشف عن دلالاته ومعناه. وبالتالي يساعد الممثل على أن يكتشف فى نفسه مصدر الطاقة اللازمة لأداء المشهد، ولكى يخرج أيضا فيما بعد إلى خشبة المسرح ويؤدى دوره.

إن تطور منهج فاسيليف مرتبط بدراسة " حوارات " إفلاطون و "إلياذة" هوميروس. لأن الحوار الفلسفى يساعد على فهم وبناء المنطق الداخلى لأى نص. والوزن السداسى لهوميروس والذى يتخذ بناء موسيقياً (من المعروف أنه توجد إشارات فى اللوائح الإغريقية القديمة للإلياذة تخص مسألة القراءة وتوضح الأماكن التى يجب أن يعلو فيها الصوت أو ينخفض، وتوضح أيضاً كيف يمكن تنظيم عملية القراءة على ضوء الإيقاع الموسيقى) يعطى الممثل إمكانية إدراك جمال الكلمة ومن ثم نقله أيضا. كما أن هذا المنهج من شأنه أن يعطى الممثل إمكانية تقديم أكثر النصوص تفردا وخصوصية على خشبة المسرح. وعلى الرغم من اختلاف الآراء أحيانا، فإن فاسيليف يحافظ على الشخصية الفردية للممثل ويعمل على تطويرها. والأمر الهام هنا هو معرفة القانون واحترامه، بل ويمكن الحفاظ عليه وفى الوقت نفسه الإبقاء على

الممثل كما هو بشخصيته الفردية. ومادام الممثل لا يندمج فى الشخصية، فإنه يجد نفسه إزاء حرية داخلية هائلة. حيث أن بينه وبين الشخصية مسافة، وبفضل هذه المسافة يمكنه أن يقدم أعقد النصوص فى سهولة وروعة، بل وتقديم عدة أدوار مختلفة تماماً فى العرض المسرحى الواحد مع إيجاد تلك "العشر دقائق" التى يبقى فيها هو نفسه أثناء تتابع هذه الأدوار.

ومثلما فى أية لعبة من ألعاب المغامرات، ففى المسرح أيضاً توجد قوانين قاسية. وبالتالى فالمعرفة الحاسمة بقواعد اللعبة وقوانينها، كما فى أية لعبة من ألعاب المغامرات، هى تحديداً التى تعمل على تفجير السعادة المتأتية من نكران الذات أثناء الفوز. إن النص الذى يقوم عليه العرض المسرحى يتميز دائماً بنسيج مرن ومفتوح. وهذا النسيج ليس فيه حدود خطوط وعلامات دقيقة وثابتة بحيث لا يمكن تغييرها، بل يمتلك الإمكانية على الإتساع مستوعباً فى داخله مشاهد جديدة وتراكيب جديدة للصور والنماذج. ومن الطبيعى أن يسعى فاسيليف نحو الهدف المعروف والواضح بالنسبة له فقط، ولكنه فى ذات الوقت يوجه بحثه فى اتجاهات عديدة مختلفة. وإذا تخيلنا عروض "مدرسة" السنوات الأخيرة على شكل نموذج هندسى (هذا الكلام بالطبع من قبيل التجريد)، فسيكون لدينا ذلك الشكل الضخم الذى يتحرك فى الفضاء، ومن ثم يمكن أن يبدو مساره المُعبّر عنه على مستوى السطح غير موضوعى ومحيراً. ومع ذلك فمن عملية الجمع أو المزج بين الأشكال والأحجام والخصائص المتغيرة لتلك الأشكال المتحركة فى الفضاء يولد شئ ما سرى له علاقة بجاذبية المسرح وسحره.

ميخائيل سموليانيتسكى

لعل العلاقات التبادلية الديناميكية المتناقضة بين النص المسرحى والنص الأدبى قد أصبحت معروفة وشائعة فى عصر الإخراج. وأبرز مثال على ذلك - تلك المناقشة التى دارت على حدود القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى ألمانيا بخصوص طرق إخراج النصوص المسرحية الشكسبيرية. والجدير بالذكر هنا أن جوته وشيللر كانا من أنصار الاختصار والتعديل فى

مسرحيات شكسبير مسترشدين فى ذلك بالمعايير الشكلية (طول أحداث المسرحية، وضخامة التراكيب وعدم منطقيتها)، مثلما استرشدا أيضا بالمعايير المضمونية (الإبتدال فى بعض الأماكن، وعدم معقولية التحولات التى تطرأ على الأحداث، وعدم فهم الحثيات والدوافع). كانت هذه النقاشات إحدى الشواهد الأولى لظهور إشكالية شيخوخة الأعمال الخالدة.

يمكن القول بأن العلاقة المقدسة، على وجه التحديد، التى كانت موجودة آنذاك تجاه شخصية المؤلف واسمه قد أعطت إمكانية للتحكم فى نصوصه. بيد أن هذه الإمكانيات تختلف من حيث المبدأ عن تلك التى وجدت قبل عملية ترسيخ وضع المؤلف (فى العصر الإليزابيثى). وبالتالي كان يتم تفسير عمليات السطو المتفشية آنذاك على النصوص بأنها مجرد ميل أو اهتمام بهذا الموضوع أو ذاك من تلك الموضوعات المتداولة التى لا بد من تكييفها وإعدادها لتتلاءم مع إمكانيات فرقة محددة فى ظروف محددة. وفى وقت متأخر بعد ذلك (بالقرن التاسع عشر) نرى شيئا ما من هذا القبيل فى عروض الفرق المسرحية الجواله حيث خضع كل الإنتاج الدرامى من الدرجة الثانية – لمؤلفين مغمورين – لعمليات الترجمة والتغيير والتقديم والتأخير فى الأحداث. والمقصود هنا بالإنتاج الدرامى من الدرجة الثانية هى تلك المسرحيات الأجنبية المهملة أو المعاصرة. وبكلمات أخرى، كان مدخل النص أو ما يسمى باستهلال النص هو الأساس البسيط للموضوع، وقد استمر ذلك بدرجات متفاوتة حتى وقتنا هذا بين المسارح والمؤلفين المعاصرين (ما يزال هذا الأمر موجود عندنا بدرجات متفاوتة). والوضع مختلف تماما بالنسبة للعلاقة مع المؤلفين الكلاسيكيين. حيث أن تكييف نصوصهم وإعدادها لتتلاءم مع متطلبات المسرح يمكن تحليلها بالرغبة فى تخليص العمل من التفاصيل الآنية والإبقاء على العام أو الإنسانى الشامل، والتى يرى المنظرون من أمثال جوته أنه ذلك العمل الذى لا ينطوى على حبكة أو موضوع، وإنما أفكار المؤلف. وهكذا يتبلور المفهوم عن أسلوب المؤلف العظيم – ذلك الأسلوب الذى يعادل الفكرة الكونية والقادر على إعادة تحديد أسلوب العرض المسرحى (المعالجة المسرحية).

إن الروايات العظيمة – تلك "الشعاب المرجانية المضطربة الهائجة بالآلاف المؤلفة من الأهداب (POLYPUS)" على حد قول أورتيجا جاسيت –

تعطى المسرح ذلك الإحساس بوهم الفكرة التي لا تُستفد والذي بدوره يمكن أن تبدو العلامات المسرحية مغرقة في المادية والتقريرية. وبالتالي فالاستناد — المعالجة الدرامية — لرواية مشهورة ترفع بحدة من رصيد العرض المسرحي وقيمتة: كما لو المتفرج مدعو لرؤية الجزء الطاقى فقط من جبل الجليد متجاهلا تماما ما هو تحت سطح الماء (وهو الجزء الأكبر والأفضل)، ليس فى السينوجرافيا أو فى الممثلين والمؤثرات وإنما فى كل ما هو غير مرئى — قراءة المخرج للرواية. لأن المخرج بالذات هو المدعو لاستخدام الرواية كوسيلة لإعطاء العرض المسرحي حجمه الفكرى وبعده غير المسبوق. مثل هذا الفقه الإخراجى (أى عند تقديم توليفة من نصوص مختلفة للكاتب على خشبة المسرح يحدث أحيانا أن تكون هناك بعض منها مقحمة على العرض لتبرز فقط القدرة على تجسيد عالم الكاتب — المبدع كله) يقابله فقه إخراجى مضاد لمجموعة أخرى من المخرجين الذين يعملون على تقطيع نسيج الكلمة وتمزيقه من أجل مهام مسرحية خالصة. كلتا الجماعتين تلتقيان فى تجارب أحد رموز الإخراج وهو فيسفولد ميرخولد. والواقع أن كلا المفهومين يتلاءم مع السرد — فهما يمثلان طرفين لتلك العملية التى تم وصفها فى مصطلحات عالم اللغة الأمريكى هارولد بلوم. ففى أعماله المكرسة لشعر السبعينات قام بمناقشة ميكانيزم العلاقة المتبادلة للمؤلف مع أسلافه. تلك العلاقة — حسب رأى بلوم — مبنية على أساس عملية تحية المصدر أو التضييق عليه، وهى العملية الناتجة من "القراءة الملفقة" (MISREADING). فى مثل هذه العملية يتماهى الكاتب بسلفه وينسلخ عنه من أجل إثبات الـ "أنا" الخاصة بالمؤلف. وفى العمل الأدبى توجد دائما آثار لعملية التأثير، وكذلك آثار لتجاوزها (من الأمثلة الكلاسيكية المحلية — العلاقة المتبادلة بين كل من بوشكين وبايرون، وبين ليرمونتوف وكل منهما). وإذا أخذنا مفهوم بلوم بعين الاعتبار، وقمنا بالتركيز ليس على قضية "التأثير" غير المحلولة عمليا، وإنما على قضية "العلاقات الجدلية النصية"، لأمكننا تطبيق هذا المصطلح على مجمل العلاقات الجدلية بين جميع الفنون. وعلى سبيل المثال فى سينما العشرينات (جريفث، إيزنشتاين) التى قامت بتضييق الخناق على المسرح وهو الذى كان أحد مصادرها، واستبدلته بالشعر أو السرد ثم نالت استقلالها الكامل بعد ذلك. وذلك ينطبق أيضا على العلاقات التبادلية بين

مسرح القرن العشرين وأدب القرن التاسع عشر: تراوحت هذه العلاقات بين المبالغة المتطرفة في تقدير دور الرعيل الأول (نميروفيتش دانتشينكو في مسرحية "الأخوة كارامازوف"، وميرخولد في "المفتش العام" و "صاحب العقل يشقى") والإستخفاف به وبإنجازاته (لدى تائيروف وأرتو) ولكن في كل الأحوال ثمة علاقات متبادلة.

أما الجديد، الذى يظهر فى علاقات المسرح بالأدب فى نهاية قرننا هذا، فهو مرتبط بثلاث حالات.

الحالة الأولى – وهى الأشمل – انتشار وسائل الاتصال Media التى تتلاءم مع متغيرات اجتماعية محددة: انهيار البنى الاجتماعية العمودية والتراثية.

الحالة الثانية – وهى مسرحية – تتفق مع الأولى: تدنى وضع المخرج، والانتقال إلى عصر ما بعد المخرج.

الحالة الثالثة وتتعلق بمبدأ شيوع النصوص الكلاسيكية ذاتها، والتى تبدو وكأنها قد تأصلت فى الواقع وأصبحت مثل الظواهر الطبيعية. وبالتالي شكلت الثقافة عالما منفصلا موازيا للطبيعة.

إن ضعف موقف المؤلف فى العرض المسرحى والتوجه نحو تأصيل النصوص الكلاسيكية وجعلها مثل الظواهر الطبيعية أدى إلى بروز مؤثر غير متوقع: اللغة المسرحية التى تمت صياغتها وأصبحت مستقلة فى نهاية القرن صارت فى حاجة إلى تأكيد جديد لخصائصها وملامحها المستقلة. ومن ثم جاءت الأعمال الكلاسيكية لتضمن هذا الاستقلال وتحافظ عليه. وقد تكون علاقة اللغة المسرحية بالنص المسرحى غير مرئية أحيانا إلى درجة يمكن أن تبدو معها منظومة العلامات المسرحية وكأنها هى التى بُنيت أولا ولها الريادة قبل أن يضاف فيما بعد الجانب الأدبى. هناك أيضا الإعلان المسرحى الذى يخلط النتيجة بالسبب، تماما مثل الحلم عند فرويد، حين يشير هذا الإعلان إلى أن العرض مقتبس عن عمل سردى. مثل هذا الانطباع ملفق أيضا مثل الانطباع المعاكس: كما لو أن العرض المسرحى مجرد محاولة أخرى تالية

لتفسير المصدر الأول العظيم "العمل السردى" (محاولة محكوم عليها بعدم الإكتمال، ولكنها مع ذلك تستمد كل عظمتها وجدارتها من المصدر الأول). الواقع أن تعامل كل من الإتجاهين الطليعى أو المحافظ مع الأعمال الكلاسيكية يبدو اليوم تقليدياً، حيث أن كلا الطرفين يلتقيان (الدليل على ذلك أن المخرج الطليعى سيرجى سولوفايوف قدم كلا تمرينيه عن تشيخوف مع فرقتين تنتميان إلى المسارح التقليدية: فرقة المسرح الصغير، وفرقة اتحاد ممثلى طاجانكا).

هناك أيضاً، ورغم ذلك، عروض تحاور السرد. وهذا الحوار يوفر فرصاً جديدة للتداول الحر للأفكار المسرحية. والذين يقفون وراء هذه العروض ينطلقون عن وعى وإدراك لما سبق ذكره: تحرير النصوص الكلاسيكية والتي بفضلها ستكتسب الموضوعات والإستعارات والشخصيات وخصائص الأسلوب طابعاً ووجوداً مستقلاً. مثل هذه الطريقة فى العمل مع المصدر الأول تستجلى فى عروض المخرج كاما جينكاس عن أعمال ديستوفسكى – (نلعب " الجريمة) و (ك. إ. من " الجريمة "). ولعل أهم ما يميز هذه العروض هو عدم الإستكمال التركيبى أو بالأحرى أنها تجزيئية. أى أن المخرج يعمل على أجزاء من الرواية وليس على الرواية كلها، ولكن لا ينبغى تفسير مثل هذه الطريقة على أنها مجرد محاولة بسيطة للتركيز على موضوعات ومسارات بعينها من أجل تطويرها. فالميكانيزم المطبق هنا أكثر تعقيداً حيث أن عروض جينكاس تشكل صورة خاصة – صورة المتفرج القادر على معايشة ما سُمى بتحرير النص – أى النص فى وضعه الجديد – باعتباره حالة فقدان. فقدان لإمكانية مناقشة الرواية ككل. وفى واقع الأمر، فحدود العمل الأدبى تختلط فى حالة العمل المتتابع والمكثف للميكانيزمات الثقافية التى تدعم وضع العمل الأدبى الكلاسيكى وتحديدأ عن طريق تجزيئه إلى اقتباسات واستشهادات. فالمتفرج يعرف نص العمل الأدبى فى غمومه كوحدة، وبجميع ما يحيط به من: ميتا – نص و إنتر – نص. أى بطبقاته الثقافية المختلفة (الحديث يدور هنا ليس عن المعرفة التفصيلية عن ظهر قلب وإنما عن معايشة الخداع أو التضليل ذاتها، كذلك التى يذكرها الكاتب هيرمان هسه فى " اللعب بالخرز ". وما يجربه جينكاس فى عروضه المسرحية من اختزال عناوين الأعمال الأدبية إلى كلمة واحدة، واختصار

اسم الشخصية إلى الأحرف الأولى يقدم مثالا على التلميح الذكى الذى يتم التقاطه بسرعة على ضوء الإستشهادات اليومية التى نأخذها من الكتاب الكلاسيكيين والتى يصور أيضا من خلالها الشاعر مندلشتام بطل كتابه "حديث عن دانتى". والتظاهر بأنه فى إمكاننا اليوم تقديم عمل أدبى — مرة ثانية أو كالمرة الأولى بالضبط — يعنى أنه لا مفر من الوقوع تحت تأثير التقليد. ولكن عندما يتم اقتطاع جزء معين من العمل الأدبى، فإن المخرج والممثلين والمتفرجين ينتقلون من الكل إلى الجزء. وعملية التحليل هذه؛ تحليل الجزء أولاً تبدو كما لو كانت عملية إعادة إنشاء العمل الأدبى، وهى مماثلة تماماً للعملية التى يقوم بها عالم الحفريات الذى يعيد تجميع عظام حيوانات ما قبل التاريخ — هذا الإرتقاء من الجزء إلى الكل هو بعينه عملية تركيبية بحثية. وبالتالي فمهمة التحكم المسرحية بالنصوص الكلاسيكية، والمسؤولة عما يسمى بالمعيشة المضللة، تصل إلى التوحيد المزدوج للعبة انعكاس الكل فى جزء مما أقتبس من المصدر الأساسى. بيد أنه من الخطأ الاعتقاد بأن العروض التى نتحدث عنها مصممة سلفاً من أجل المتفرج المطلع. ويوجد رأيان على عكس ذلك. الأول هو أن حالة المعيشة المضللة بشكل عام أمر ليس له علاج. فمن وجهة نظر الثقافة المعاصرة ليس من المهم إطلاقاً أن يكون هناك شخص ما قد قرأ رواية ديستوفسكى بتمعن، أو أن الرواية قد قرأت حتى من أساسه. الرواية موجودة، وبمعنى ما محدد لا يمكننا ألا نعرف ذلك. ولكن الأمر الآخر هو أن نستطيع أن نكون خارج الرواية — باعتبارنا قراء أو محادثين أو شركاء أو مفسرين. ومن الممكن أيضاً، على الرغم من أننا لم نقرأ، أن نشعر داخلياً — بأننا إحدى الشخصيات. إذن فمن، من غير الشخصيات، لم يقرأ الرواية؟ ومن لا يعلم كيف ستنتهى؟ تلك الحقيقة موجودة فى (نلعب "الجريمة") حيث الشخصية المضادة ماركوس جروت — الأجنبى كان ينجح دائماً فى إخراج راسكولنيكوف خارج حدود الرواية معطياً له وظيفة المراقب — القارئ ومؤلف سيرة حياته. فى البداية ظهر جروت حاملاً الكتاب بين يديه، وبدأ بقراءة الفقرة الأولى. فغر الدّهان فاه بمجرد أن سمعها. رفع جروت عينيه عن الكتاب ونظر إلى الشخصية — شخصية الكتاب —، ثم قال فى لوم وتأنيب: "(ديستوفسكى. " الجريمة والعقاب ". يا للخجل، روسى ولم تقرأها!).

إن مثل هذا التركيب — المرأة — أو البناء العاكس — لا بد وأن ينشأ داخل مثل تلك العروض المسرحية. ولكنه من البديهي لا يعتبر شرط كافي لإنشائها أو فهمها. من الضروري أن تضاف المعاشة المضللة إلى المعاشة "الوجودية" التي يمكن وصفها بأنها محاولة السعي للوصول إلى المشاعر الحقيقية الأصيلة من خلال تقليدها. ولعله ليس عبثاً أن يختار المخرج كما جينكاس، من رواية ديستوفسكي، قصة المرأة المجنونة: الأرملة الفقيرة وأولادها الجائعين. ليس في العرض إشارة إلى العصر، فالملابس والإكسسوارات تدل على عصرنا الراهن. إذن لماذا لم يختار المخرج نصاً مسرحياً معاصراً؟ وبالتالي فقد يكون من المناسب هنا التذكير بتجربة المخرج كما جينكاس في التعامل مع مثل هذه الأعمال — مسرحية "عربة القطار" التي عرضت على خشبات مسرح موسكو الفني.

ثمة من يعتقد بأن الاهتمام بالمسرحية المسجلة (نسبة إلى جهاز التسجيل) مثل "عربة القطار" يعود إلى الرغبة في عرض ما لم يكن قوله مباشرة — مثلاً — على صفحات الجرائد — على خشبة المسرح. لذلك فإن تقادم المسرحيات التي كانت تتناول الحياة اليومية، يُفسَّر بتقادم الموضوعات والمواد التي أصبحت تعرض اليوم بكثافة في وسائل الإعلام. إنهم في مثل هذه الحالة ينسون أن مفهوم "حقيقة الحياة" في ذلك الوقت لم يُشر إليه في الصحافة. بل ربما على العكس من ذلك، كانت "حقيقة الحياة" هذه بالنسبة إلى المثقفين مشحونة تماماً على المستوى الثقافي وتولد أوهاماً عديدة وتداعيات ومتوازيات تاريخية. لهذا السبب فإن "المسرحية المسجلة" فهمت ليس على أساس كونها مادة إعلامية غير ملائمة، وإنما كحقيقة فنية في وقت كان الفن الحقيقي فيه هو الذي ينهض على مادة تغيب عن صفحات الجرائد. ولقد خلق هذا الغياب مستوى أو بعداً ثانياً ضرورياً لكل عمل فني، وبالتالي أفسح المجال أمام المسرحية التي تتناول موضوعات من الحياة اليومية لتأخذ مكانها في فضاء الفن، مع العلم بأن فقدان هذا المكان يرتبط ليس فقط باختفاء الفكرة بين الكلمات، ولكن أيضاً بسبب أن وسائل الإعلام المعاصرة تدعي أحقيتها في ذلك من خلال المسلسلات التلفزيونية حيث تميز هذه الأخيرة عن التقرير الوثائقي صار أمراً في غاية الصعوبة.

ولذا فلكي نوفر للمتفرج مثل هذه المعاشة (ومن المشكوك فيه أنه قادر على شئ آخر غير ذلك) يجب علي المسرح أن يمتلك واقعيته هو، وإيهامه هو، اللذين سيكونان مناقضين تماما لوسائل الإعلام الجماهيرية: كل ما يبدو في وسائل الإعلام واقعياً (البشر الأحياء، والتفاصيل الحياتية) سوف يظهر في المسرح شرطياً (الممثلون، والإكسسوارات)، أما أساليب وطرق وسائل الإعلام الإيهامية (السيناريو المبني على أسس واضحة بشكل أو بآخر، والفضاء الذي تنظمه الكاميرا) سوف يكون في المسرح مرهونا بحقيقة ما يجري (الفضاء الواقعي، والنص الكلاسيكي الحقيقة).

إن التأثير الجسدي الحرقى الذي يصدم الكثيرين في عروض كاما جينكاس يمتلك طبيعة معقدة للغاية. ويكاد النص النثري الكلاسيكي يلعب هنا الدور الرئيسي، وهو بالذات الذي يحرر المتفرج من وسائل الإعلام، ويعمل على توثيق انتماء الفرجة الراهنة إلى فن المسرح وفي الوقت نفسه يضمن فنيته وعدم مباشرته. إنه لا يبرهن على طبيعته فحسب وإنما يحمي حصنها الأخير، جزيرتها في بحر من التزوير. في تلك المواجهة بين المسرح ووسائل الاتصال والإعلام من المهم جدا للمسرح ألا يتراجع عن اكتفائه الذاتي، وعن عزلته. وهنا نعود إلى نقاش الرواية الكلاسيكية وعالمها الذي وصفه أورتيجا جاسيت بالنموذج المغلق أو المنكفي، حيث أن الرواية بهذا المعنى أفضل من المسرحية المعاصرة والكلاسيكية لأن الدراما دائما منكفئة على متفرجها. وبصرف النظر عما إذا كانت الدراما تأخذ في حساباتها رد الفعل السلبي أو الإيجابي للمتفرج، وعملية التفكير والاستيعاب — يظل المتفرج مراقبا مَقُومًا دخيلا سواء كان يعايش ما يجري أو منفصل عنه. إن المسرح الجديد يخلق ذلك الفضاء الذي يبدو كما لو أنه مسجون تحت ذلك الغطاء المُحْكَم الذي لا يُخْتَرَق لهذا المعطف الدخيل. هنا، أن تكون متفرجا في هذا المسرح الجديد، يعني أن تتدمج فيما يجري وتعايشه، وأن تقف على قدم المساواة مع ذلك الحالم الذي يجسده كل من أبطال العرض.

وفي النهاية، فالسرد يقدم للمسرح ورقة إبداعية أخرى رابحة في صراعه مع وسائل الإتصال والإعلام. وهو في الواقع، وهذه مفارقة، يضعف من عملية الشفاهية الخاصة بلغة الرواية، ويساوي الكلمة مع كافة عناصر

العرض الأخرى. وذلك لأن الكلامي، وهو أساس السرد، ضعيف دراميا وغير مثير مسرحياً حيث التاريخ أو الأحداث المسرودة يمكن قراءتها في كتاب (لنأخذ بعين الاعتبار أيضاً أن النثر متعدد الأصوات، ومتعدد وسائل التعبير، وهو هنا أضعف ارتباطاً بالحدث من الحوار في الدراما، ولذا فإنه من الأسهل أن يترجم إلى لغة غير كلامية) هذا من ناحية. ومن الناحية الأخرى فإن الشعرى بالمعنى الواسع لهذه الكلمة هو لغة إيمائية مرنة من حيث التعبير ويُعدّ تركيبها اللغوي جوهر الإيماءات النصية. وكما كتب ب. م. إخنباوم في مقالته الشهيرة "كيف كتبَ معطف جوجول"، فإن هجاءه الحكائي (والنص الفني في عمومته) يفترض أن أهمية وجود شخصية المؤدى، لأن النص الجوجولي "يمتلك نزعة ليست فقط مجرد نزعة سردية، ولكن أيضاً نزعة حركية تعبيرية لإعادة إنتاج الكلمة المسرودة، وأن الجمل تتّقى وتتوالى ليس فقط على أساس الحديث المنطقي، وإنما أيضاً وفق مبدأ الحديث التعبيري الذي تلعب فيه الحركة والأداء والتعبير الصامت والصوتي دوراً له خصوصيته".

إن جعل هذه التعبيرية مادية، وجعل الشخصيات المؤدية مادية أيضاً (وليس فقط الكشف عن طبائع الشخصية التي تتضح ملامحها أكثر فأكثر) هو الذي يميز العروض المسرحية المعاصرة المأخوذة عن أعمال سردية.

أحد الأمثلة الأخيرة هو عرض "باشماتشكين"، عن قصة "المعطف" لجوجول الذي لعب فيه الممثل ألكسندر فيكليستيف الدور الرئيسي، حيث يتم تقديمه كقراءة وفقاً للموضوع وخط الأحداث المعروف، وفي نفس الوقت فإنه يُقدّم كتقويض للفواصل بين الكلمات ونشوتها من الإيماءات الكلامية. إن الإيماءة المسرحية تقلص مساحة الكلمة وتزيحها، ثم تولدها من جديد. والعلاقات التبادلية بين النص المسرحي والنص الأدبي المقروء "قراءة ملفقة" تصوير واضحة ومتوترة. وهكذا فإن اهتمام المسرح الذي لا ينتهي بالسرد يؤكد طوباوية السعي أو التوجه نحو المسرح غير الأدبي. وبالتالي فهناك خطأ في التسلسل التاريخي بالمسرح الحديث حيث يتم إسقاط الأدب والانحناء أمامه بمهابة واحترام، واستخدام العمل الأدبي كوسيلة تعبير إخراجية ووجهة نظر تتناول كشف فكرة العمل كهدف وحيد للعرض المسرحي.

لقد أصبحت العلاقة الجدلية بين المسرح والأدب عبارة عن علاقة شراكة وإثراء، ومزاحمة الأول فيها للثاني لا تحمل إطلاقاً طابع "القتل"، وإنما طابع اللعبة الفنية المشحونة بالتغيير والتبديل على كل الجوانب. وعلى أية حال فإن تركيز المخرجين على النثر الوطنى — المحلى يبدو مبالغاً فيه. كما أن التناول الميكانيكى وعملية التحكم فى النصوص يضعف ويستنفد إمكانياتها التمثيلية، ويهدد بالانحلال والسقوط فى أعمال مخادعة وعقيمة فنيا بحجة نفاذ عناصر الجمع. ومن أجل إثراء خيال الإمكانيات اللانهائية — وهذا أحد أهداف الفن — من الضروري على أية حال العمل على إيجاد دراما معاصرة مفتوحة وإن كانت حتى غير مكتملة.

أولجا يوجوشينا

جرت العادة على الربط بين تلك الكومة من التفسيرات التى ملأت المسرح فى هذه الأيام وبين غياب المسرحيات المعاصرة الجيدة (ثمة رأى آخر يقول أن كثرة التفسيرات والقراءات هى التى طردت المسرحيات المعاصرة). وقد يكون الأصح هو افتراض أن المخرجين يلجأون إلى عملية المسرحة والإعداد لنفس السبب الذى يجعلهم لا يقبلون على تقديم أعمال المؤلفين المعاصرين. ولعل الأكثر منطقية أن نرى فى كلا الرأيين وجوها متعددة لعملية واحدة تتعلق بتوسيع السياق الذى يجرى فيه تلقى العرض المسرحى. إن التاريخ السابق للنص (الصيغ — الأبحاث — المناقشات — الفهم — إعادة الفهم ... إلخ) تثرى بشكل أو بآخر عملية تلقى المعالجة المسرحية، والتنافر المدمر بين المسرح والدراما المسرحية المعاصرة ليس سوى نتيجة مباشرة لهذا السبب. ومن هنا فعلى الكتاب المسرحيين فى الوقت الحاضر أن يقوموا بعملية مفاضلة — منافسة — ليس فقط مع كمال النص المسرحى الكلاسيكى، ولكن أيضاً مع طاقاتهم التى عملت على إثراء الأفكار المتولدة من هذه النصوص.

فى إحدى قصص بورخيس توجد صفحة من رواية "دون كيخوت" لبيير ميناى تمت مقارنتها بصفحة مماثلة من نص سيرفانتس، وأجريت مقابلة

للظروف الثقافية المحيطة بالنصين والنبرة الخاصة فيهما. أما الشيء الذى أضيف عند بورخيس هو بمثابة الإعتراف بتلك الإستحالة المبدئية لعملية التكرار الحرفى: فى كل مرة ثمة تغيير فى المعنى وفقاً للسياق. وإحدى الدلائل على أن نص مینار المنطوى على شحنة أكبر، بالمقارنة مع نص سيرفانتس، هو أنه بین هاتین الصفحتین كان يقع زمن تاريخى هام امتلاً بأحداث متنوعة بما فيها نص سيرفانتس نفسه.

لقد أصبحت كلمة سياق أحد المفاهيم الأساسية لتقافة القرن العشرين. والنظر إلى الثقافة كمتحف ملئ بالمعروضات، هو شعور يستعبد فنانى القرن العشرين. ولقد عبرت الشاعرة أنا أخماتوفا عن هذا الإحساس فى سطور بسيطة " ... ولأن الأوراق لم تكفى / أكتب على مسودتك / وهكذا تأتى الكلمة غريبة".

إن كل عمل فنى يعى ذاته بحواشى وعلامات على أرضية التقاليد الثقافية. والعرض المسرحى يكف، تدريجياً، عن كونه عالماً مكتفياً بذاته، وعن كونه شئ جامع شامل يطرح نفسه كهدف بذاته ولذاته فى حلقة مغلقة، وإنما كجزء من العرض الكبير الذى يقوم على ملايين الخشبات والساحات. العرض المسرحى يُبنى كنظام اقتباسات ورسائل ومفاهيم إلى المتفرج "المتنور"، وموجهة خصيصاً إلى ذلك العارف القادر على فك الشيفرات الواضحة والغامضة، والإقتباسات والأوهام. وعندما قام أحد أبرز الممثلين الشباب، إيجور لارين، بتقديم مسرحية "يفجينى أونيجين" لبوشكين، أطلق على العرض تسمية "رسوم على الأرض". آنئذ كان المتفرج أو المتلقى ليس فقط حافظاً للنص البوشكينى عن ظهر قلب (الأمر الذى يتيح له بسهولة إمكانية ترديد أشعار بوشكين والتمتمة بها أثناء العرض)، وإنما كان لديه أيضاً تصور عن الأعمال والقراءات السابقة (ياخنتوف يورسكى) وهذا بدوره يساعده على تقويم حجم الإبداع أو التجديد فى الوسائل أو النبرة التى تحرك تصوراً عن النص الكلاسيكى. العرض مبنى على اللعب بقوانين التلقى البسيطة التى تشكلت حول "يفجينى أونيجين". وعلى هذا الأساس فهو يكتسب معنى فقط من خلال مرآة الذين سبقوه، والذين تمتلئ بهم ذاكرة نص بوشكين.

والآن لنتوجه إلى مثال آخر مناقض للمثال السابق.

إن سيرجى جينوفاتش يتمتع بسمعة المخرج الطيب البسيط الذى يعرف كيف يقرأ العمل الكلاسيكى كما لو أنه يقرأه للمرة الأولى، أليس كذلك؟ فهل عرض " الأبله " لا علاقة له فى الواقع بالعروض الأخرى المقتبسة عن أعمال ديستوفسكى؟

لقد بعث جينوفاتش أبطال " الأبله " ورفع من قدرهم بتخليه عن التركيز على المثلث الميلودرامى المعروف. والواقع أنه استخدم واحداً من أكثر الأساليب الفنية استخداماً وقوة فى الفن المعاصر: أسلوب غياب المتوَقَّع. ولقد قام عرض " الأبله " — على مسرح " ماليا برونايا " — كله على هذا الأسلوب. وكان من المفروض استحضار التقاليد القوية للعروض الديستوفسكية الميلودرامية، والعرض المتقن بشكل مطلق لمشاهد التمزقات العاطفية، والحب — الكراهية " الشفقة أقوى من الحب " لكى يستطيع جينوفاتش، وبدون عوائق، ضبط خط الحب وتحويله إلى تلميح يكمل رسم السياق التقليدى. ويمكن القول أن جينوفاتش حين ابتعد، على طريقته، وترك مسافة فاصلة بينه وبين التقاليد المسرحية، استطاع أن يبنى عروضه على اللعب مع العروض السابقة المتنوعة.

أما بالنسبة للمخرج كاما جينكاس، فقد كان من المهم له فى عرضه "ك.إ." ليس فقط قصة المرأة التى فقدت زوجها، وإنما كل الأشياء والتفاصيل فى مجموعها التراكمى المترابط والمنظم، والتى تسلط بقعة خاصة من الضوء على شخصيات العمل الأدبى الكلاسيكى. لقد كان فى حاجة إلى ذاكرتنا التى تعرف التفاصيل الضخمة لرواية " الجريمة والعقاب ". كان فى حاجة ماسة إلى راسكولنيكوف، وسونشكا التى يوجه حضورهما المتفرج وينقله من تفاصيل قصة إلى قصص أخرى، وأحداث أخرى.

إن السياق الذى يتسع يعمل على تغيير الفرجة المسرحية نفسها. فالمتفرج فى المسرح المعاصر يبدو وكأنه خارج الأقواس، ومستثنى من الفعل المسرحى الخاص به. ولم يعد هناك فضاء المتفرج — حيث يتم

استخدامه الآن كمكان للعرض، أو كخشبة مسرح، وتبدلت المقاعد المريحة المعهودة بأشياء ما أخرى غير مريحة على الإطلاق. ويتجلى الشكل غير المريح والغريب لحضور المتفرج فى تلك الكراسى المبعثرة هنا وهناك، والموضوع بعضها على خشبة المسرح نفسها، وتلك المقاعد القاسية، كل ذلك يؤكد على عدم شرعية المكان المشغول. ويصل الهجوم إلى وقت المتفرج — الإستراحة. لقد أصبح يُنظر إليها كفترة صمت مدروسة (وأحيانا كاستراحة تقنية)، وعلى المتفرج أن يتخيل، من حيث المثال، أن العرض يجرى من دونه، دون الإعتماد على حضوره، وأنه سيبدأ من دونه، ومن دونه أيضا يستمر.

من هنا يصبح تركيب الأفكار وتتضيدھا شيئاً ما يشبه قشرة الكهرمان الذهبية التى تلتف حول الذبابة التى تقع فيها (فى حالتنا هذه نعى وبشكل غير مباشر الأحداث التى تجرى فى العرض المسرحى). هناك حاجز شفاف يفصل الأحداث الجارية عن المتفرج، بالضبط مثل البيت الزجاجى الذى تنمو خلفه مملكة غير مرئية وبقدر ما هى جميلة، بقدر ما هى غريبة. وعلى ضوء ذلك يبدو لى أن وضع المتفرج غير واضح فعليا وبشكل كاف بالنسبة لمسرح اليوم، أو أنه من الممكن أن يكون غير مبال بحالة المتفرج المسرحى. إنهم لا يحاولون تسليته أو تعليمه، ومن ثم فقد كف عن كونه شريكاً أو حتى متلقياً. إنه — المتفرج — المتأمل لأحلام الآخرين، والمشاهد لحياة من نوع آخر، والمراقب المتواجد أثناء لعبة الإنعكاس قوائم الأزمنة والثقافات والأصداء والأشكال.

وفى نهاية الأمر، من الوارد جدا أن حيواتنا — ليست سوى معالجة لموضوع مثالى، حيث الإنعطافات المفاجئة والإحتمالات والحيثيات توسّع إلى مالا نهاية المعانى والدلالات التى لا حصر لها والتى توجد خارج زمان ومكان النص الإلهى.

فيكتوريا نيكيفوروفا

إن التوق إلى عملية الترميم التي سيطرت على البلاد كلها قد وصل أيضاً إلى المسرح. وخرجت من "الموضة" العروض المسرحية المبنية على المعالجات الجريئة والمثيرة للنصوص المسرحية، أو تلك التي كانت تقوم على عملية المونتاج النشط لنصوص مختلفة. اليوم، أصبح المدخل الأكثر حذراً وعناية، هو المدخل النشط والفعال إلى المصدر الأدبي الأول، ذلك الذي لا يسمح بالتصالح مع السقطات الأسلوبية التي لا مفر منها في "الكولاج" المسرحي، أو في فرض وجهة النظر الإخراجية على المؤلف. فالمخرج يصمت ويصغي إلى صوت النص، لأنه من المعروف أن السرد بالذات (منظومة الكلمات المغلفة بالنبرة الواضحة للكاتب) هو الذي يجذب اهتمام المخرجين المتفانين، حيث الكلية المغلقة للرواية أو القصة التي تحيا بقوانينها الخاصة غير المرئية للمسرح تفرض متطلبات خاصة على الإنسان الذي يريد تجسيدها على خشبة المسرح. وبالتالي فالمخرج اليوم، في إطار العلاقات الآنية بين السرد والمسرح، يأخذ على عاتقه دور الوسيط المتواضع والمترجم ونصير الأصالة الملهمة، لنكتشف في النهاية أن عملية معالجة النص الأدبي على خشبة المسرح تخلق المكان لترميمه.

وهكذا، فالمخرج يقرأ الرواية. وسنحاول أن نتصور كيف يستوعب خياله مجال الإمكانيات الجديدة الممتدة بين صفحة الكتاب وفراغ خشبة المسرح. هنا يفتح طريقان أمام المخرج، ولنطلق عليهما اصطلاحاً: إعادة القراءة، وإعادة الكتابة.

الطريق الأول: مطروق وممهد، ومعروف جيداً من قبل المسرح. وهو يتوغل في عمق السرد مخترقاً الكتلة الأدبية الضخمة ومقتفياً أثر الخط الرئيسي للموضوع، مستبعداً الشخصيات "غير الهامة" والتفاصيل "الزائدة". هذا المخرج يجيد عملية القراءة، حيث الخبرة والتجربة تدلانه على الطرق المعروفة، وأقصرها، من الجملة إلى الحركة المسرحية. وعلى هذا الطريق

سار المخرج يريومين في "مِدام بوفارى". وكالعادة فالمدخل الحرفى -
الوظيفى - بشكل إلى الرواية تَطْلُب حسن الطوية من المخرج: عندما ابتعد
الحدث عن العالم السردى الفلوييرى، فقد كل حدة السخرية والدرامية الخاصة
بالقيمة التأملية الإنعكاسية لدى المؤلف. وحينما فقد الموضوع طبقاته الأدبية
المتعددة، بدا وكأنه مجرد قصة عن زواج شقى. لقد قام يريومين بدون أسف
بحذف جميع خصائص الأسلوب الفلوييرى. بيد أن إعداده الحاسم - وبشكل
غريب - كان بدون صفات مميزة. ومثل هذا المدخل إلى النثر يوجد منذ
زمن بعيد فى المسرح، بل وحتى قبل ظهور فن الإخراج. ففى القرن التاسع
عشر كان الإعداد المسرحى للرواية أو القصة يتطابق تماما مع معايير الكتابة
المسرحية فى ذلك الوقت. وكان النص السردى يتحول إلى ملخص قصير
لمضمون نص مسرحى، وتم ضبط وتكييف نماذج الشخصيات حسب المعايير
والأدوار المسرحية التقليدية المعتادة. على هذا النحو يقوم أيضا يريومين بـ
"تصحيح" أو "تعديل" رواية فلويير معداً إياها للمسرح وفق القواعد التى أملتها
التقاليد المسرحية المندثرة. ولذلك يبدو الأبطال إلى هذا الحد معروفين - مثل
أبطال الميلودراما المشهورين: السيدة سطحية التفكير، وزوجها الوديع،
والقرويون البسطاء، والزائرون المتأنقون. من هنا تستدعى قصة السقوط
الأخلاقى والطفل المُهمل الاهتمام بالمشاركة والتعاطف.

العرض المسرحى الذى يستخدم الحيل التقليدية للمسرح مقدر له أن
ينجح. ومع ذلك لم يسع يريومين إطلاقاً إلى ربط القصة المسرودة بمفهومٍ
واضح أو موعظة صارمة. إنه متواضع. فهو ببساطة قرأ داعياً إيانا أيضا
إلى أن نقرأ ونرى ونحس. و"مِدام بوفارى" - هى حالة: اختفاء "المخرج
عندما يتم استبدال فكرة مؤلف المسرحية بآلية الروتين المسرحى. مثل تلك
اللاوعظية، "اللافكرية"، تُقَرَّب المخرجين - القراء من المخرجين - الكتاب،
أولئك الذين يهتمون بالموضوع قدر اهتمامهم بأسلوب الرواية أو القصة.

أما المخرجون من أمثال كاما جينكاس أو سيرجى جينوفاتش فهم
يبحثون عن المعادل المسرحى لتلك الزخرفة النادرة فى الكلمات والجمل
وفترات الصمت، والتى تخلق ما يشبه خط يد ديستوفسكى التراجيدى السريع،
أو هندسة الجمل عند فولكنر. والحديث لا يدور هنا عن المضمون بالمعنى

المدرسى أو المسرحى الروتينى للكلمة، ولا عن الأفكار التى تلهم أو تضايق المؤلف. فالتشكيلات الحركية وأساليب الأداء والجو العام لا تسعى إلى تجسيد بناء العمل الأدبى، وإنما إلى أدق ترددات إيقاع السرد، وتنفسها ذاته. ذلك المدخل، الذى يفترض القطيعة مع التصور السائد عن الرواية كانعكاس للواقع، يطرح عملية بعث وتحرير النسيج الكلامى ذاته فى النص. وإذا حاول المخرج التقاط انعكاسات الفكرة المنزلة على سطح النص الأدبى، فإنه يجد نفسه مضطراً أن ينسى طرق الإعداد المسرحى المختلفة للسرد. وهو عندما يدخل فى سيل الكلمات الغريبة، يفقد التصور عن أن المهم فيها والرئيسى ليس التمييز بين العام والخاص فى المضمون. ولذلك تنشأ الرغبة فى تقديم سرد، على المسرح، أقرب ما يكون إلى الأصل. من هنا تمت التضحية بالجزء الأكبر من رواية ديستوفسكى (فى حالة كاما جينكاس)، أو التضحية بالمتعة والتشويق (كما فى حالة جينوفاتش) من أجل محاولة تقديم مونولوجات ضخمة والحفاظ على السمات المميزة النادرة ونبرتها وإيقاعها.

أسطع مثال على كيفية قيام التخطيط المسرحى بإعادة صياغة السرد هو عرض مسرحية "باشماتشكين" – العرض الذى كان "اختفاء المخرج" ليس مجازاً وإنما شرطاً واقعياً من أجل إقامة العرض. فلم يهتم الجمهور إطلاقاً، أية واقعية تلك التى حاول جوجول تصويرها، وإلى أى مدى نجح فى ذلك. ولم نر الموظف البائس – فيكليستوف، لأنه لم يفكر فى تصوير معاناة "الإنسان الصغير". لم يتبق شئ تقريباً من نص جوجول، إلا أن روح السرد الجوجولى تجلت فى الجانب البلاستيقى الخارجى للعرض المسرحى. فالصناديق المختلفة، والخزانات، والأوراق، والإيماءات الدقيقة، والحركات التعبيرية – كل ذلك العرض المشبع، المرهف، لممثل واحد، وسينوجرافى واحد، عكس البناء المدهش للجملة الجوجولية المتوترة. إن التحليل المسرحى للنص السردى قام بإشتقاق تلك النزعة المعروفة: المخرج يتتبع الأدوات الشكلية للأديب ويحاول أن يجد لها معادلاً مشابهاً فى الأدوات الشكلية للمسرح.

وهكذا، يصبح هدف المسرح ليس كشف الأفكار العميقة المتوارية فى النص بقدر توصيل تلك التغيرات الدقيقة غير الملتقطة التى تجرى فى عملية

تلقى الإنسان الذى يقرأ ذلك النص. هنا يحاول جينوفاتش أيضا توصيل عملية التلقى الحساسة المباشرة للنص. وتلك هى المسألة التى تشغله، وقام بتنفيذها عندما أخرج مسرحية " الضجيج والغضب " لفولكنر، والآن أيضا أثناء عمله فى مسرحية " الأبله ". فالجزء الأول فى ثلاثيته – رواية واقعية، بالمعنى الرياضى الإحصائى، للقرن التاسع عشر، بل وحتى من الممكن أن تكون نموذجاً شرطياً لمثل تلك الرواية. ولكن فى الجزء الثانى تبدأ عملية "دراسة الأسلوب": يكتسب ما يجرى على خشبة المسرح طابعاً فنتازياً، وتظهر صور لعالم ما آخر فى شكل دقات – فى مونولوج إيبوليت على سبيل المثال. أما فباى قدر يصبح النص غير عقلانى، وبأى قدر يكون قد تم تجديده أو ترميمه، فيشهد على ذلك تلك التحولات الغريبة فى عملية التلقى، والتى بسببها نكف عن التعرف على أفكار الأدب الكلاسيكى.

فى ثلاثية جينوفاتش، ومن الحرف الثانى بالرواية، تأتى فى البداية عملية غير واضحة لتجريد النص من فكرته أو دلالاته، بل أقرب إلى أن تكون عملية إضعاف للنص. فهو يصل إلى الذروة فى مونولوج الأمير ميشكين الشهير عن مضار الكاثوليكية. والأفكار التى توصل إليها ديستويفسكى واثمن عليها بطله المحبوب تم الإساءة إليها بشكل واضح من خلال تمثيل اقتراب النوبة. والأمير ميشكين، كما يؤديه تارامايف، كان ببساطة ثرثاراً، وتبدو مناقشته حول الإنسان الروسى أيضا هراء وهذيانا بالضبط مثل ذكريات الجنرال إيفولجين. لقد تحولت هنا محاولة المخرج للتحرز من الدور الإستبدادى – المتسلط للمؤلف إلى عملية لا عقلنة للعرض المسرحى، حيث يجيب المخرج فقط عن سؤال " كيف ؟" أما عن سؤالى "لماذا؟" و "لم؟" فيجب أن يجيب المتفرج بنفسه.

هنا نرى الإخراج يهرب، أو يبتعد عن الصيغ الجاهزة والنهائية على الرغم من أن الإعداد المسرحى التقليدى يتطلب تعليلاً دقيقاً، حتى ولو كان فنتازياً. ومن خلال معرفتى لعروض سنوات السبعينات والثمانينات، وجدت أن الإعداد الإخراجى للسرد قد تتأسس على فكرة العرض المسرحى سهلة القراءة. ولكن فى العروض الجديدة لا يوجد هذا ولا ذاك. ففى عرض يورى لوبيموف "الجريمة والعقاب" عرفنا بدقة أن راسكولنيكوف تصرف بشكل

غير جيد، في حين أننا في عرض كاما جينكاس لم نكن متيقنين من ذلك. ولنلاحظ أن الاستغراق الكامل للمخرج في أسلوب الكاتب لن يقوده إلى فقدان شخصيته، بل على العكس سوف يعمل ذلك على تحديد الطريقة الإخراجية المتفردة. وإذا كانت تعبيرية أسلوب مؤلف العرض اعتمدت في السابق على وضوح تصوراتهِ ومفاهيمهِ، فإن بصمات المخرج الذاتية تتجلى الآن في مدى إمكانيته على التخلي عن صوته الخاص، وإلى أي حد يمكنه بالضبط أن يعيد كتابة ما كتبه ديستوفسكى.

أثناء عملية قراءة السرد أو إعادة كتابته، يسعى الإخراج لأن يبدو قدر الإمكان وكأنه لا يفرض نفسه في علاقته بالمتفرج. فهم لا يقرأون علينا مواعظ أخلاقية، وليسوا مضطرين لربط كل ما يجرى على خشبة المسرح بفكرة ما عامة. ولذلك فالإهتمام الحر للجمهور يتوغل بحرية في أدق تفاصيل العرض، ويركز على حقيقة الذي يراه، وخاصة على طريقة الأداء، إذ تعاد كتابة النص على المسرح جسدياً. والدخول التفصيلي في قوانين نسيج الكلام — في نسيج كافكا أو ديستوفسكى — يجر وراءه بديهياً تأليف النوتات التفصيلية التالية بالنسبة للمؤدي. من هنا يمكن تفسير انجذاب المخرجين إلى الخشبة الصغيرة أو إلى تقنية المونولوجات "اللقطة المكبرة". وعليه فإن المهام الموضوعية أمام الممثلين في مثل تلك العروض تتميز بصعوبات خاصة. المشكلة ليست في حجم النص — ككلام أو إيماءات على حد سواء، وإنما في تغيير مفهوم "الشخصية" ذاته. وليست الأمر في أن بعض الشخصيات تقرأ ملاحظات ومونولوجات الشخصيات الأخرى أو كلمات المؤلف، وإنما في أن كلية الشخصية المسرحية يتم خرقها مع اختفاء الحدود الفاصلة بين كينونة — وجود — البطل الحقيقية والمتخيّلة.

إن منطق السلوك الذي يتأسس وفقاً للعمر والوضع الاجتماعي للشخصية (لنتذكر على سبيل المثال كيف وصف جوجول بالتفصيل بطله باشماتشكين)، لم يعد يساعد بأي شيء. البطل يهرب إلى عالم خيالاته وأوهامه، إلى جنونه الخاص. ويتضح أن الجنون مأساة عامة — من هنا يلعب الممثلون في "العالم الروسي"^(٢) أنواعاً مختلفة من الجنون. ويتكرر مؤثر تلقى

(٢) في ثلاثية "الأبله" لسيرجي جينوفاتش — المترجم.

واستيعاب القراءة: تقوم شخصيات ديستوفسكى بالتناوب بإلقاء نفس المونولوج الذى لا ينتهى. كما أن قوانين أسلوب السرد التى تتقّل بكل صرامة إلى المسرح تهدد الشخصية الفردية للأبطال. هنا يعزف لحن واحد متكرر، هو صوت المؤلف أحدى النبرة. وعلى ضوء هذا الصوت غير المسموع يُكوّن الممثل اليوم طريقته فى الأداء. وإذا كان فى السابق قد اتفقت هيئته المميزة وسلوكه مع الشخصية المترسّخة فى تقاليد الأداء مثل "الموظف المسكين"، أو " المرأة المستسلمة للقدر "، فإنه الآن يتبادل التأثير مع الهدف الوحيد لأسلوب السرد. ففي يوم ما أخرج ميرخولد " جوجول كله "، ولكن فيكليسوف اليوم يلعب " جوجول كله ". والكلام نفسه ينطبق على جينوفاتش وممثليه الذين يلعب كل منهم صيغته الخاصة للنوبة^(٤). وببساطة يمكن القول أن الجميع فى " العالم الروسى " يلعبون دور واحد — دور المجنون، محاولين تنويع الأعراض فى تلك المشاهد المضافّة: "موت الجنرال إيفولجين"، أو "هيسستيريا أنستاسيا فلييوفنا". وتشابه المهام يرغمهم هنا على البحث عن مزيد من الخصوصية فى طريقة أدائهم. ولنتذكر المسرح الرومانسى الذى اكتشف: أن جنون الشخصية يعتبر حيثية ممتازة للممثل التلقائى المتحرر من أى تحكم. وكل ذلك العدد الضخم من الحالمين والبهاليل، وببساطة المجانين الذين يتجولون فى العروض المقتبسة أو المعدة عن أعمال سردية ما هو إلا شهادة على اهتمام المخرجين بإمكانيات جديدة تقدمها حياة المؤدين المسرحية غير المحددة بأطر كلية الشخصية ووحدتها. وهكذا، فالمسرح فى مرحلة جديدة من مراحل تطوره يعود إلى ذاكرته التاريخية، وخاصة إلى تقاليد السلوك الميلودرامى الذى يعيش فى سرد ديستوفسكى.

إن إمكانية التجريب فى مجال تلقى واستيعاب المتفرج تظهر ليس فقط عند الإقبال باهتمام وشغف على متابعة الممثلين، لأن عفوية السرد وهى تقتحم خشبة المسرح قادرة على تغيير الشكل التقليدى للعرض، إذ أنها تفتح فضاء جديداً — على سبيل المثال من خلال اعتراف إيبوليت عند جينوفاتش، وأحلام جريجورى زامزا عند فوكين، وفى عروض جينكاس الأخيرة.

(٤) المقصود هنا النوبة المرضية للأمير ميشكين فى ثلاثية " الأبله " — المترجم.

حينما يعيد المخرج كتابة الرواية، فإنه يبحث عن وسائل لخلق ذلك الفضاء المشبع بالمجاز، ذلك الفضاء الخالي من المنطق العادى والمألوف، ومن ثم يسود هنا الحلم. وهناك عروض كثيرة تحاول تحقيق الانتقال إلى واقع مغاير - حالم مع شئ من الوضوح البدائى. تلك الآلية موجودة فى عرض " التحول " لفوكين ... حيث الستار المصنوع من التل وخشبة المسرح التى تهبط ... وفى نفس الوقت يتغير أيضا منطق المسرح.

لم تعد مسرحيات الدسائس والحيل تهمنى كثيراً: فالانتظار المتوتر للحل يتم استبداله بالانغماس فى الفرجة. ومثل تلك العروض تتطلب اندماجاً خاصاً وتركيزاً شديد التوتر من المتفرج، ومشاركته فى الحدث لكونه يملك حقوق الشاهد على حد سواء.

وبشكل عام، فليس من الصعب الإجابة عن سؤال: لماذا يحتاج المسرح للسرد؟ إن خشبة المسرح " بحاجة إلى الهواء " على حد تعبير بورفيرى بيتروفيتش. والتعامل مع السرد دون وساطة الإعداد التقليدى يسمح بإقامة نوع من الصدام بين عالم السرد وعالم المسرح مباشرة. ولكن محاولة ترجمة الأدب إلى لغة الفضاء (الفراغ) والإيماء (الحركة) تسمح بالبحث عن وسائل جديدة لتعبير الممثل عن نفسه، ووسائل جديدة أيضاً لتلقى المتفرج، وتفتح فضاء حراً للبحث والتمثيل.

السؤال الآخر الأصعب: لماذا يجرى التعامل مع السرد؟ والإجابة المحتملة: لأن فن الإخراج يتطور، وتتعمق وظيفته عبر التطلع الدائم إلى الفنون الأخرى. وقد حاز فنانون مسرح " ماينجن " على شهرتهم بسبب تكويناتهم الفنية المسرحية التى أفرزت أو نسخت تكوينات فنية تشكيلية (تقنية اللوحات الحية تناقش منذ نهاية القرن الثامن عشر من حيث ارتباطها بمتطلبات وحدة العرض المسرحى وكيته). ولقد حاول مخرجو بداية القرن رصد العناصر الأولى المؤسسة للمسرح: وجدده كريج فى الرقص، وأبيا فى الموسيقى، وكانت العشرينات من قرننا هذا هى مرحلة "سينما" العرض المسرحى، أى جعل العرض المسرحى سينمائياً.

ومن المعقول الافتراض أنه اليوم فى الموسيقى والفن التشكيلى، وفى

ظل ضياع العلاقة بين الشعر والحقيقة، وهى تلك العلاقة التى كان من الممكن أن تسمح لهما بأن يصبحا مثالا للخيال المسرحى، فإن الفن المسرحى يجد لنفسه أمثلة أخرى. وإذا لاحظنا التقسيم المتبع لدينا — السرد كمصدر للموضوع، والسرد كمصدر للسرد، يمكن القول أن مسرح النمط الأول يحاول تقليد المسلسلات التلفزيونية. هنا يسمح حجم الرواية بالسرد بدون عجلة "كما كان ذلك". وأسلوب الأوبرا الصابونية يوفر للمتفرج إمكانية مشاهدة القصة على حلقات أو الوصول إلى المشاهد المحببة. وفى المسرح، فالمتفرج وحيد ومستقل — كما فى البيت تماما أمام شاشة التلفزيون.

أما النمط الثانى من المسرح فهو يماهى الرسالة المسرحية بالأدبية، حيث يكتسب المخرج وضعية الكاتب، تلك الوضعية السامية بما فيه الكافية، حتى فى وقتنا الحاضر، فى الثقافة الروسية. المهم هنا أن هذا "الكاتب" على استعداد للإختفاء والتلاشى فى نصه، ولا حاجة له بدور الرسالة. وفى الأدب — المثل الأعلى للمسرح — يتم اليوم تقدير العلاقة الضيقة، أو النخبوية — أى الفرد الشخصى لعملية القراءة. والمتفرج له مطلق الحرية فى فهمه: هو حر فى فهم العرض كما يشاء، وكل يرى "أبلهه" الخاص به.

وهكذا، فالمسرح — الرسالة — يقوض مفهوم "الجمهور"، ومن الممكن أيضا قول الشئ ذاته عن المسلسلات التلفزيونية. وعلى أية حال، سواء يقف المتفرج موقف المراقب عن بعد أو يضطر إلى الإنغماس التام فيما يجرى على خشبة المسرح، فهو يفقد الإحساس بأنه جزء من الجمهور. لأنه عندما يقوم المسرح بتقليد الرسالة الأدبية والمسلسلات التلفزيونية، فهو يشجع بذلك القراءات الفردية التى نادراً ما تتحول إلى تطهير جماعى أو تؤدي وظيفة هروبية تغيبية نظراً لأنها تركز على أن ما يجرى على خشبة المسرح ينتمى كلياً إلى عالم الخيال — عالم الأحلام الغريبة، عالم الهذيان الغريب — ولا علاقة له بما يجرى خارج جدران المسرح. إن المخرجين المرممين يحافظون على الولاء لنبرة المؤلف، أو قصة المؤلف، ومن ثم يعيدون بناء الثروة الثقافية القومية. والمسرح، عن طريق الإخلاص والحقيقة، يعمل على خدمة الزمن الحاضر بالقيام بالمتطلبات الفكرية لعصره — عصر التجديد.

ألكسندر سوكونيانسكى

لقد تغيرت العلاقة التبادلية — الجدلية بين المسرح والسرد فى النصف الأول من التسعينات بشكل ملموس للغاية: تتأكد بشكل مبدئى علاقة جديدة لمسرح المخرج نحو الكاتب — السارد، وفهم جديد لدوره. ومن أجل أن يحيى المسرح شخصيات السرد وألا يخسر النبوة الذاتية الخاصة للكاتب، قام فى الوقت المناسب بابتكار "لسان حال المؤلف" أو "الشخصية المتحدث باسم المؤلف" — الإمكانية الأكثر أملاً واحتراماً. "الشخصية المتحدث باسم المؤلف" — ملاك من نوع خاص مرسل إلى المسرح لكي يدعم العلاقات السببية ويشرح للمتفرجين ما يمكن أن يغيب عنهم، ويُذكر أيضاً بالمبدع الحقيقى للعالم الفنى. وبمجرد إدخال "الشخصية المتحدث باسم المؤلف" إلى الحياة على خشبة المسرح، يقوم المسرح على الفور بالإعلان عن إخلاصه لخطه المؤلف وتبعيته له. وإلى جانب التقديم الموضوعى وحسن النية والإخلاص، كانت هناك إمكانيات تكييف السرد، أو اللعب مع النص السردى الذى أصبح يُستخدَم كمادة خام للنص المسرحى (بداية من "الأخ أليوشا" للكاتب فيكتور روزوف، وحتى "السيدة" للكاتبة نينا سادور). وانشغل المخرجون بعملية مونتاج النصوص وإعادة فهمها. وكان النقاش مع أفكار الكاتب صحيحاً ومُبَرَّرًا. وتحول المؤلف إلى شخصية مسرحية — ليس بالمعنى المجازى للكلمة، وإنما بالمعنى الحرفى: جاؤا به هو نفسه إلى خشبة المسرح. ولنتذكر مخرجين كبيرين، فى المرحلة المسرحية السابقة، تناولوا "الأرواح الميتة" حيث كان جوجول نفسه وبشخصيته ضرورياً جداً للمخرج أناتولى إفروس فى "الطريق" (لعب الدور الرئيسى ميخائيل كازاكوف)، وكذلك كان ضرورياً أيضاً بالنسبة للمخرج يورى لوبيموف فى "أسطورة محرفة" (لعب الدور الرئيسى ألكسندر تروفيموف وهو نفسه الذى لعب دور جوجول فى "الأرواح الميتة" لميخائيل شفيتسير). هنا لم يقتصر دور المؤلف على النطق ببعض العبارات الوجدانية، وإنما دخل فى جدال مع الشخصيات. ونتيجة لإخفاق العرضين، ظهرت أزمة فى التفكير المسرحى: ليس فقط "الإخراج النشط"، وإنما ما هو أوسع — "مسرح المؤلف".

الآن تعتبر مشاركة المؤلف، أو تقديم مندوبه فى اللعبة المسرحية — أمرا يشبه ندرة الأشياء القديمة التى عفا عليها الزمن. وفى السنوات الأخيرة بموسكو كان ميخائيل ليفيتين، على ما أذكر، هو الوحيد الذى قَدَّمَ جوجول على خشبة المسرح فى عرض " العرس " — أى إنه دافع بحرارة وحماس عن كبرياء المؤلف. كان الخروج من الأزمة يتطلب، كما فى كل مرة، الشك فى البديهيات:

البديهية الأولى: أثناء التعامل مع السرد، وخاصة الكلاسيكى، يقوم المسرح بإبراز دائرة أفكار المؤلف. وهو مسموح له بعدم الموافقة على هذه الأفكار، ولكن فهم الأفكار نفسها وعرضها يعتبر أمر ضرورى.

البديهية الثانية: أثناء التعامل مع السرد، يقوم المسرح بالبحث عن المعادل لأسلوب المؤلف، ويترجم المكتوب إلى لغة الفعل والإحساس، وخلافا لما يحدث مع الفكرة فإن الأسلوب لا يمكن معارضته، بل يمكن فقط محاكاته بشئ من السخرية — ولكن ذلك يعتبر مهمة خاصة للغاية.

ولكن لماذا نعمل كل ذلك؟ سؤال معلق فى الهواء.

لقد استجاب مسرح النصف الأول من التسعينات بوعى غير كامل للمتغيرات فى الوعى الاجتماعى. وأصبح التأليف أقل أهمية واجتذاباً فى الواقع الفنى، إذ دخل التفكير المستبد فى صراع قاس مع الإحساس بالواقع فى حد ذاته. ويبدو لى أن علامة التجديد الحاسمة فى علاقات المسرح والسرد كان عرض " باشماتشكين " الذى أثار الدهشة بغياب اسم المخرج من البرنامج، وأن التخلّى عن المخرج لم يضر بوحدة الفرجة وأسلوبها ودلالاتها. والأهم من ذلك، كان الانفصال عن المؤلف: حيث اللوحات التى تصور الحياة البائسة قد بُنِيَتْ بالضبط وفقا لنص "المعطف". ولكن ذلك العالم وتلك الحياة بدا مثل جزيرة البهجة، حيث ردود أفعال فيكليستوف — باشماتشكين لم تغير أفكار المؤلف جوجول، وإنما غيرت منظومة رؤية المؤلف فى مجملها. فجوجول يكتب عن الفقر والبؤس، وأمامنا على خشبة المسرح يوجد الرائع والجميل ... المؤلف يتعاطف مع الألم، والمتفرج يرقق ويحن. فى ذلك الوقت نفسه، وبشكل مواز للعرض ظهرت بشكل غير متوقع دراسة الباحث

الثقافى ف. ن. توبوروف بعنوان "الشئ فى المنظور المنظور المركزى للإنسان" (Thing in the anthropocentric perspective). وفى جزء من الدراسة يحمل عنوان "أبالوجيا بليوشكين"، جرى الحديث عن الحزن والألم نحو الأشياء غير الناطقة — البكماء، عن الرغبة الحميمية — المقدسة تقريبا — فى إنقاذ المَهْمَل، والذى استهلك، والمشوه، وعن الضرورة الملحة للرافة بالشئ^(٥)، وأن بليوشكين — ليس "خللا فى الإنسانية" أو نقصا فيها، وإنما هو الإنسانية نفسها فى أبهى وأبلغ تجلياتها (على الرغم كونها تجليات مرضية). فكم لاحظ جوجول كل شئ بالضبط، ولكن — مع ذلك — كيف شعر وأحس بكل ذلك بشكل غير صحيح !

المهم أن الجدل يجرى من جديد ليس حول الأفكار التى يمكن أن تكون صادقة أو غير صادقة، وإنما حول حقيقة الإحساس التى لا شك فيها، لأن الإنسان يمكن أن يخاف من أبسط الأشياء، ولكن الخوف نفسه لا يفقد واقعيته. (حول "قانون واقعية الإحساس" بالجزء الخاص بـ "الفن كتطهير"، انظر كتاب علم نفس الفن لمؤلفه ل. س. فيجوتسكى). هنا لا يمكن لفكرة أن تنحصر على الأخرى — الملفقة أو المعادية. ولكن حقيقة الشخصية تبدو أهم من حقيقة المؤلف بشكل عام: الأفكار، الأحاسيس، الأسلوب الأدبى. ولذلك لم يهتم الذين كانوا وراء عمل جوجول "باشماتشكين" بفن جوجول القصصى، وإنما الذى جذبهم هو الواقع المُكتشف خلف العمل الأدبى. هذا الوضع ينطبق تماما على الأسلوب الأدبى والنوايا الإبداعية لفرانز كافكا الذى كان مخرج عرض "التحولات" فاليرى فوكين ومعه الممثل راكين لا مبالين تجاهه. ولقد اعترف راكين بصدق فى أحد لقاءاته الصحفية معلنا أن كافكا كاتب غريب بالنسبة له،

(٥) لقد بدأ بليوشكين حياته كشاب ذكى طموح ونشط، ولكنه أخذ تدريجياً يتمسك ببعض المفاهيم والتصورات الخاصة بالتوفير والاقتصاد لدرجة وصلت مع الزمن إلى حد العبث. وأصبحت الأشياء القديمة والقدرة والمستهلكة والمنبوذة تشكل أهمية عظيمة لديه، وصار هدف حياته جمع مثل تلك الأشياء. ولو اتفقنا من وجهة النظر القائلة بأن الإنسان هو مركز الكون، وأن كل شئ موظف ومسخر لخدمته، نجد أن "الشئ" بالنسبة لبليوشكين قد أصبح مركز اهتمامه وحياته والهدف الوحيد فى نظره — المترجم.

ويكاد يكون منفراً، إلا أن مصير جريجورى زامزا نفسه — قصة الإنسان الذى كف عن أن يكون مرغوباً أو محبوباً من أقربائه — لا فتة للنظر ومهمة. ومثل هذا الإعتراف فى منطق مسرح المؤلف أمر غير معقول إطلاقاً. ويمكن أن نسوق أمثلة أخرى كثيرة على ذلك. يكفى أن نتذكر عرض " مدام بوفارى " من إخراج يورى يريومين. فالمخرج لم يكن له شأن بدقائق أسلوب فلوبيير، والأكثر من ذلك أنه وهو يحتفظ بوفائه للموضوع، يقوم عن عمد بخلط وتعقيد محور — مركز العمل، بينما قصة الزوج الذى لا تحبه إيمًا بوفارى أساسية وجوهرية فى العرض كما فى قصة إيمًا نفسها.

من الجدير هنا أن نتأمل كيف يطن ما كتبه ديستوفسكى بشكل غير معتاد فى العروض المسرحية التى تم فيها الحفاظ على النص الديستوفسكى نفسه، وعلى سبيل المثال فى " حلم العم " للمخرج أناتولى فاسيليف، وفى " الأبله " للمخرج سيرجى جينوفاتش. وعبارة " يطن ما كتبه ديستوفسكى " لا تنطبق بالضبط على هذه الظاهرة، وإنما يمكن أن نقول " يطن ديستوفسكى، لأنه من المستحيل أن يتحرر المسرح من نبرة الكاتب. ولعل المثال الأهم هو العرض المسرحى " كتاب روف " الذى قدمه مسرح ريجا الجديد بمهرجان دول البلطيق. لقد فانتت رؤية العرض، ولكننى هنا أحكم من خلال كلمات الآخرين: بعضهم أعجبه العرض جداً، والبعض الآخر تكدر بسبب غياب الحماسة الفقهية فى التفسير. القصة مأخوذة من الكتاب المقدس، والمسرح يقدمها بالتزام واضح بالحكاية: امرأة، زوجة ابن رجل يدعى نيمين، دفنت زوجها وذهبت مع حماتها إلى أرض اليهود ... ليس ثمة أى احترام لتلك الحالة السامية — ألا يتجاوز ذلك إرادة المؤلف — الروح القدس؟

خلفاً للأمثلة السابقة فإنه لا يعد تجاوزاً أو خرقاً. لأن الفكرة الحرفية للأحداث التى يرويها الكتاب المقدس ليست أساساً لتفسيرات أو شروحات غامضة، وإنما المعرفة مهمة فى حد ذاتها، والفهم الفقهى الحرفى الأخلاقى ضرورى بالنسبة للمسيحى. أما السؤال: " ما هو موضوع العرض المسرحى؟ " الذى يتردد بمئات الطرق، فى معنى عدم اكتمال المعنى الحرفى وعدم الوثوق به. لأن المؤلف أراد أن يقول شيئاً من خلال ما كتبه !

ولكن، أولاً: هذا ليس ضرورياً، لأننا عادة ما نكون مضطرين للبحث عن الأفكار العميقة ليس فيما هو حرفي، وإنما بالإمعان والتروى فيه، والجهود الذاتية.

ثانياً: يبدو أن التحرر وتعميق المعنى الحرفي بالنسبة لمسرح اليوم هو المهمة الأكثر جاذبية وإلحاحاً. وبالذات المهمة وليس وصفة النجاح: لأن المخرج سيرجي سولوفيفوف قدم عرضه المسرحي "النورس" "مُعَوَّلاً على ما هو حرفي دون تفسير أى شيء.

القضية هنا ليست القطيعة مع التفسيرات والتأويلات، ولكن مادة التفسير والتأويل هي التي تتغير — وهذا هو المهم. منذ ما يقرب من عشرين عاماً، كتب الناقد المسرحي بافل ماركوف مقارناً مهام يوري لوبيموف مع مهام فسيغولد ميرخولد: "كان ميرخولد يخرج على أطر النص المسرحي محاولاً الوصول إلى إبداع المؤلف ككل. أما لوبيموف فإنه يخاطر أكثر، فهو يريد الوصول إلى العالم الموضوعي الذي توصل إليه المؤلف وكشف عنه". هنا يمكن أن نضيف كلمة أخرى إلى ذلك التأكيد الصحيح تماماً: لقد أقام لوبيموف، كما فعل ميرخولد بالضبط، مسرحاً مؤدجاً بشكل نهائي. أى أن لوبيموف بنظرته إلى العالم الموضوعي، كان في حد ذاته متحيزاً، ومن البديهي أنه كان ذاتياً من خلال محاولته التغلغل في الكاتب.

في التسعينات، ومن خلال السعي إلى الواقع الموضوعي الموجود في الطرف الآخر من النص، كف المسرح عن اعتبار المؤلف حليفاً ومرافقاً لا غنى عنه. بل والأصح هو العكس تماماً: رؤية المؤلف ونبرته تبدو أن هنا كتشويه للوحة الواقعية للعالم المفتوح أو المكتشف (هذا لا يقلل من شأن الإعتراف بفضل القراءات: فعلى أية حال، اكتشف كولومبوس العالم الجديد بفضل سوء الفهم). ومحاولة التحرر من وصاية المؤلف والمرور عبر النص إلى المادة — وشكر المؤلف على كل شيء، ولكن من دون الحوار معه — أصبح تياراً مسرحياً شاملاً. وتلك المحاولات والمساعى تبدو أقوى ما تكون عندما يتعامل المسرح مع السرد، على الأقل على أساس أن السارد لم يفكر أن يأخذ في حسبانته خشبة المسرح بل أداء الواجب.

جريجورى زاسلافسكى

على مدى أسبوع واحد فى موسكو يمكن مشاهدة العديد من العروض المأخوذة عن أعمال لـ "جوفمان" و "فلوبير" و "أفيرييتشيكو" و "بولجاكوف" و "الكسى تولستوى" و "ديستوفسكى". ومن أمثال هذه العروض: "الأبله" على مسرح الجيش، و "الأبله" على مسرح "ماليا برونايا"، و "القاتل" عن الجريمة والعقاب عند مارك رازوفسكى بمسرح "على بوابات نيكيتا"، و "النكتة السمجة" على مسرح الإرميتاج، و "ك. إ." من الجريمة والعقاب على مسرح الشباب، و "قرية ستيبانشكوف" فى مركز يرمولوف، و "حلو العم" على المسرح الدرامى الصغير، و "قوما أيسكين" على مسرح اتحاد موسكو، و "الجريمة والعقاب" - العرض المتجول لمسرح "تيور" بسانت بطرسبورج. هذا بالإضافة إلى أعمال بوشكين وفرانز كافكا ومارك توين وتشارلز ديكنز وساشا سوكولوف وتريفونوف ... فالمسرح مولع إلى حد بعيد بالمؤلفات السردية، وهو يعود دائماً إلى تلك المؤلفات مثل عودة حبيبين لم يكن فى تصورهما العودة إلى بعضهما البعض، ليسأل كل منهما نفسه: هل مر كل شئ بسلام؟ ويتضح أن الأمر كما هو عليه، وأن القلق مازال مستمراً.

إن السرد بالنسبة إلى المسرح ليس موضوع حب أو عشق، وإنما ضرورة. ولقد كان الإحساس الذاتى السابق للمسرح بأنه يوشك على الهلاك يأتى فى تلك اللحظة التى كانت فيها أشعة شمس السرد التى تحجب خشبة المسرح تتبدد بلا خسائر. وعندما أدرك المخرجون حيوية السرد انهلوا عليه، رواية وقصة وأقصوصة، بحثاً وتقليباً، ورأوا فيه مغناطيساً جاذباً كما لم يروا فى أى نص مسرحى آخر. ولا بد أن لعبة التفسير والتأويل قد أضجرت المفسرين ذاتهم، بينما رأت النظرة الطازجة الملقاة على السرد، من رأسه إلى أخمص قدميه، مادة صافية - أو بالأحرى نظيفة من الوعى التفسيرى. وبالتالي بدا كل من المفسر والقارئ فى علاقة غير متكافئة فى ظل تلك المنظومة الإحداثية الجديدة.

من الممكن تقسيم المخرجين فى علاقاتهم بالمصدر الأدبى إلى ذلك

الذى يتعامل مع السرد كما يتعامل الحائك مع قطعة القماش (التي عليه أن يحييك منها ثوباً وفق قياس محدد)، وإلى ذلك الذى يرى فى كلمة "رواية" أو "قصة" دراما.

إذن، عما يبحثون؟ ولم يركضون؟

كيف كانوا يتعاملون — فى السابق — مع السرد؟ أ لم يعذبونه؟

عمّ بحثوا إذن؟ وماذا وجدوا؟

فى السنوات الماضية، كانوا يفعلون كل ما يريدونه، وكل ما يمكن تصوره — أى حرية لا حدود لها فى التفسير والتأويل خلافاً لما كان غير مسموح به فى النصوص المسرحية. ولنقل، لم يكن مسموحاً بتقديم "هاملت" بدون هاملت، و " الشقيقات الثلاث " بدون أولجا وإيرينا، ولكن أن نقدم عرض مسرحى من كتاب سميك بالتقاط خط واحد ووحيد منه، ثم نترك متعة القراءة كاملة للقارئ المجتهد — فذلك ما كان يحدث، ويعتبر عادياً، بل وكادت القوانين المسرحية الصارمة تحتمه. ومر الزمن، وأصبحت القوانين المسرحية تقف مدافعة عن السرد، وعن قيمة كل صغيرة وكبيرة فيه، وعن كل تفصيلة. حيث وجدت فيه المادة التى تكاد تكون أكثر تنظيماً وأهمية.

نعم. وهل يمكن أن يكون الوضع بخلاف ذلك، حينما تدور الأحاديث كلها والأفكار كلها دفعة واحدة لتشمل الكأبة كلها، والهم الذى لا تزيله حتى الصيغ والأشكال القاسية. فى مثل ذلك الترتيب والتوزيع، ومع وجود الإرادة، فكل نص سردي يتوق إليه العقل يُستقبل كملاحظة واحدة دقيقة تسجل كل شئ، من الغبار الذى خلف الدولاب حتى بحّات الأصوات الصباحية — أى من الألف إلى الياء. وعليه فإن المخرج لا يحتاج إلى التفكير فى أى شئ، لأن المؤلف مهّد الطريق كلها، وكل ما عليه أن يقف خلف المقود، ويسوى الطريق، من الصفحة الأولى حتى الأخيرة. وإليك بمثال: المخرج سيرجى جينوفاتش لا يقدم إلى متفرج اليوم أى تفسير أو تأويل لـ " الأبله "، وإنما — واليوم بالذات — يقدم قراءة مُعادلة، أى القراءة الوحيدة الصادقة للرواية. أما بالنسبة للآخرين الذين قد يجرؤ بعضهم على تقديم التفسيرات والقراءات، فإنهم سيثوّهون ديستوفسكى، وسوف تبدو تفسيراتهم غير كاملة وضعيفة جمالياً.

من هنا يمكن أن يُسمَّى جينوفاتش، إلى حد ما، دون كيخوت مسرحنا، ولكنه دون كيخوت الذى يسمى المخاطر (مدركا كيفية التغلب عليها) التى تكمن للمسرح والممثلين عامة بأسمائها. إن خططه النبيلة تتوافق مع إمكانياته وقواه. وفى الوضع الثقافى الموجود، يعمل سيرجى جينوفاتش من أجل الحفاظ على المسرح ومنعه من تدمير نفسه ذاتيا. وهكذا فهو لا يأخذ فقط على عاتقه، الذى لا يتميز بقوة لافتة للنظر، مهمة تجسيد رواية على خشبة المسرح، وإنما أيضا - كيف، وإلى أين يسير بهذه المهمة من أجل أن تحتل مكانة لائقة وتؤدى رسالة ليست بسيطة.

وبالفعل بقدر ما تكون دائرة التفسير محدودة، تكون حرية تأكيد الذات وتحقيق الهوية فى المسرح، ومن ثم يصبح من السهل فهم حدوده كفن. وإذا كان ذلك لا يثير جدالا، فسؤال " لماذا لا تجد النصوص المسرحية المكتوبة حديثا من يطلبها؟ " يتراجع إلى الدرجة الخامسة والعشرين. الإجابة بسيطة: فى النصوص المسرحية الحديثة تغيب خبرة القراءة المسرحية. فماذا نفعل بها إذا كان كل شئ فيها غير محدد، ومن ثم فهو ملتبس ومشوش، وبالتالي فالتجسيد المُعَادِل على خشبة المسرح أمر غير ممكن. بيد أن جينوفاتش لم يصبح ما هو عليه الآن بين عشية وضحاها. لقد " تخطى عن حسابات زمنه " رافضا المتع الإخراجية كلها تقريبا، تلك المتع التى كان ينعم فيها ويدل بها نفسه قبل ثلاثة أو أربعة أعوام. ليس لديه، كما ليس لدى أستاذه بيوتر فومينكو، حوارات متقاطعة، أو مشاهد تذكرنا بالمونتاج السينمائى، أو الفلاش باك، أو بالمشاهد السريعة المتتالية، وتلك الأمور الأخرى التى تدعم فكرة المخرج. لأن تدخل المخرج وحرية التفسير والتأويل ينتهيا عند مرحلة توزيع الأدوار. بعد ذلك يكون قد توقف القسر الإخراجى.

إن جينوفاتش يدعو نفسه وبشكل مبدئى: قارئاً روائياً، رافضا أن ينظر إخراجيا (بالمعنى التقليدى للكلمة) إلى هذا البطل أو ذاك. بالإضافة إلى أنه يرفض - قدر الإمكان - أن يكون شريكاً أو متعاوناً مع أحد فى التفكير أو فى حل هذه المشاهد أو تلك. وبالتالي تبدو وجهة نظره عن الرواية للأعداء وكأنها مدرسية. ولكن ذلك لا يلقى اعتراضاً أو مقاومة من قبل المتفرجين، بل على العكس يشد انتباههم ويجذبهم. بمعنى أن المسرح، ومن خلال عمله

شبه المختبري، لم ينس المتفرج، وإنما اهتم به بشده، والمتفرج قدّر بدوره ذلك الإهتمام.

وفى الحقيقة، فإن عروض كاما جينكاس وفاليري فوكين عزيزة جداً، وتحويلهما لأعمال ديستوفسكى السردية إلى المسرح ينطوى على الجرأة. وكذلك الأمر بالنسبة لأعمال جوجول، وحاليا فرانز كافكا. ففي كل نقطة سرد يخمنون عالماً كاملاً - الكاتب والروح الإنسانية عامة، وحيث العالم المحيط كله كما في نقطة مساء، قادر على الإنعكاس. هكذا تبدو العروض المسرحية لفاليري فوكين وكاما جينكاس، والتي تستغرق الساعة ونصف الساعة الحافلة بالتوتر، قادرة على أن تقول الكثير عن ديستوفسكى أو جوجول، وتدهشنا بطرق وأساليب مختلفة، وبطرق وأساليب مختلفة أيضاً يحبونها أو لا يحبونها. ولعل المعجبين بكاما جينكاس ينفون خبرة وتجارب فاليري فوكين، والعكس أيضاً. ولكن القضية ليست في ذلك، فكلاهما - فوكين وجينكاس - يسيران على الطريق. كلاهما يضع أسس الجديد (أسماء المخرجين لا تتبع الترتيب الأبجدي، وإنما تأتي وفقاً لظهور أعمالهما المسرحية - ثلاثية "الأبله" و"البنت البستوني" و"الحرب والسلام". فهما يعملان على عروضهما المسرحية وكأن نزعة ما بعد الحداثة قد انتهت من زمن طويل (وهذه هي الحال بالفعل)، ومن ثم ظهر مبرر لقراءة النصوص القديمة بـ "جدية جديدة"، بدأ من تلك البسيطة.

إنهما، بإعادة قراءتهما، يعيدان للكلمات معانيها - يجعلان المضحك مضحكا، ويعيدان المحزن والجدي إلى قيمته الدلالية الأصيلة. فالحياة لم تعد تبدو مغرقة في التفاصيل والجزئيات، لم تعد دائرية وفسيفسائية، إنها تكتسب فجأة مسافة، ومدى - أي أنها تكتسب معنى أيضاً. من هنا تحديداً، ليس بعد فومينكو وجينوفاتش وإنما معهما بالذات، تدخل إلى مسرحنا "الجدية الجديدة" كمفهوم، وكمقولة جمالية على حد سواء.

منطق الجنس الدرامى

تأليف : يكاترينا سالتنيكوفا

ديناميكية الوحدة

عندما يبدأون الحديث عن الجنس الدرامي، فهم دائماً لا يخوضون بعيداً في حل رموز ما يمكن فهمه كـ "جنس" مقابل ما هو "خارج الجنس". وعلى سبيل المثال، يدخل بيبخودوف ومعه باقة من الورود حتى إنها تسقط منه عندما يرى في العتمة الصباحية دونياشا مع لوباخين وحدهما في الغرفة وهي في شبه حالة إغماء^(٦) — لا توجد هنا أية راحة للجنس الدرامي، وكل ما في الأمر أنهما في وضع غير طبيعي قليلاً. أو يظهر فوينيتسكى مرة أخرى بباقة من الورود عندما تكون يلينا أندرييفنا بين أحضان أستروف^(٧) — ومع ذلك فالأمر سيئان، لا توجد أية جنسية درامية: لا مشهد فاضح، ولا كشف، ولا تراجيديا، ولا فارس، ولا فودفيل. ببساطة، توجد غصة وارتباك. كل العلاقات الشكلية للجنسية الدرامية يمكن أن تظهر على الوجه. ولكن إذا كانت هذه العلاقات في ذاتها تبرز القليل، أى لا تملك قيمة ذاتية، فلن نلاحظها أبداً على الفور، حيث الجنسية الدرامية الحقيقية تظهر عندما تكتسب الملامح الخارجية المميزة للجنس الدرامي خطورة المضمون الكامنة، وعندما يولد معها في الوقت نفسه الإدراك الخاص.

قبل كل شيء يذكرون التركيز المتزايد للشرطية — الإصطلاح — في أية منظومة جنسية درامية، ولا أحد يسعى إلى إسدال النقاب على هذه الشرطية أو الإصطلاح، وتزيينها كواقعية مباشرة. إذن لأى سبب نشغل أنفسنا بذلك؟ فى الواقع هنا توجد عملية فرض أساسى — إرادة المؤلف التى تنمذج الموقف ونوعية الشخصيات بشكل سلطوى ولا تحاول إعادة إنتاج وإدراك فوضى وتنوع الأشكال الحياتية. المؤلف يعرض الحياة — الوجود — على النحو الذى يجب أن يعرضوها هم أيضاً عليه: من أجل كشف جوهرها. وقد نشأت، تكونت، التصورات حول ما يجب واكتسبت استمرارية ما، وتنتمى إلى زمن تام. ولا يهم، ظهرت منذ دقيقة واحدة مضت أم تمتد فى أعماق

(٦) من مسرحية "بستان الكرز" لأنطون تشيخوف — المترجم.

(٧) من مسرحية "الخال فانيا" لأنطون تشيخوف — المترجم.

القرون. الشئ الرئيسى أنه يتم الوصول بمساعدتها إلى تخيل الحدث كحقيقة قد اكتملت، وليس تلك المشاهد المتتالية التى تتوالى كما لو كانت مترامنة مع إدراكك البصرى، وفى الوقت ذاته مع معاشتك وانفعالك بهذه المشاهد. الجنس الدرامى — رزين أو قلق، حزين أو مرح، عاطفى أو تهكمى — هو تقرير عما حدث. ليس عبثاً أن المؤلفات ذات الجنس الدرامى تفضل المقدمات (الإستهلال) والنهايات (الخاتمات). فهل يمكن للمقدمات والنهايات الكلاسيكية أن تنتمى إلى الواقعية اليومية بشكل حر، والتى لم تكتمل بعد وكأنها من دون بداية أو نهاية؟ — فقط من أجل كشف هذه "الواقعية" بوضوح تام يجب الإحساس بتصنعها الخاص وبوهميتها المتفردة.

إن تأثير التقرير عما حدث لا يعنى إطلاقاً أن القارئ — المتفرج المتلقى له علاقة بالأحداث التى رحلت فى نهر النسيان مع ذلك الماضى الذى لم يعد له وجود. فلقد تمت الإستعانة بالجنس الدرامى من أجل ترسيخ الذى مضى إلى الأبد ونقله إلى الوضع الجديد الآنى للشكل الجمالى — الإستيطيقى الثابت الذى يوجد فى الزمن الخاص الحاضر. هذا الزمن يختلف عن زمننا العادى. فى الحاضر يجرى زمن الجنس الدرامى دائماً كما لو أنه ينحدر بسرعة على طريق نعرفه — وإضافة إلى ذلك فالمشاركون فيما يجرى لا يلاحظون ذلك الطريق المستمر. الشخصيات تعمل بدقة كما لو بالنوثة، ولكن بعدم التكلف وبالشكل الطبيعى الذى يتميز به المكتشفون الأوائل، وليس بقلق الذين يعرفون المستقبل، وكل ذلك من طبيعة المشاركين فى الطقس التقليدى.

إدراك الجنس الدرامى شبيه بالتوقع القلق لشئ قد حدث مراراً، وسوف يحدث الآن، ولكنه من جراء ذلك لا يفقد تأثير المفاجأة وعدم التوقع والتفرد الخارق للعادة. فها هو روميو، بالمصادفة، يتعرف على جوليت فى صالة الرقص، وبالذات مع جوليت التى تنتمى إلى عائلة الأعداء. وبشكل ما يجب عليهما أن يفرضا حبهما ويتحدا معا — فهل سيكون ذلك اختطافاً، هروباً، تنكر فى ثياب أخرى ومحاولة تقديم أنفسهما كأشخاص آخرين، كعريس محايد، أو عروس محايدة، من خارج عائلتي مونتيكو وكابوليتو. وعلى نحو ما ستتشأ مواقف صعبة ومشددة — إما أن يصبح الزواج السرى معروفاً للوالدين، أو يحتدم من جديد خلاف العائلتين الذى أخذ يستكن فى هدوء،

أو يظهر مطالبون آخرون بيد البطلة، أو يبدأ زواج آخر في تهديد البطل، أو يحدث فراق إجبارى ... إلخ ... وهلم جرا. إن ترسانة الأساليب متنوعة ومختلفة على الرغم من أنها لا نهائية. المهم كيف يتم تجميع تلك الأساليب، وأى احتمالات وأشكال للاختيار، وفى أى مقام ستقدم. أين تتضغط وتتقلص كميتها — عددها — وأين تتولد نتائجها؟

الموت الوهمى يستخدم فى "روميو وجولييت" وفى "ضجة فارغة" وفى "حكاية شتوية". ولكنه يقرأ فى جميع الأماكن بشكل مختلف. البطلة فى التراجيديا تسلم نفسها، بالمعنى الحرفى، إلى موت ممسرح — تظاهرى — عندما تبقى معه على حدة، وفى وجود الأخ لورانسو فقط. هذا هو سرهما، وارتجالهما اليائس. ولكن القدر يمكنه أيضا أن يرتجل على طريقته. والموت لا يحب أن يستخدمونه عبثا ببساطة من أجل متطلبات العالم الحى. فى "ضجة فارغة" يشارك بعض الأشخاص فى الموت التظاهرى، ومن ضمنهم الرجل المرح بندكت. لقد أصبحت مغامرة، لعبة جوقة كاملة من أجل الدفاع عن شرف هيرا، مع الوعي بأنه فى أية حال من الأحوال لن يكون الوضع أسوأ من ذلك. وفى "حكاية شتوية" يجب أن تعتبر البطلة ميتة لعدة سنوات من أجل أن تعود إلى الوجود العلنى، تقريبا كما لو أنه لم يكن قد حدث لها أى شئ، لتواصل الخط الذى انقطع لحياتها السعيدة. إن المقام العام والإدراك الكلى للعالم ومزاج الكاتب، كل ذلك فى مجموعته يملئ إما معالجة أخرى للأسلوب، وإما تطويره بشكل آخر. والنموذج الأولى للموقف — تطوره — النتائج، تلك حلقات ثلاث سوف تكون مرتبطة مع بعضها البعض على النحو الذى يتطلبه المنطق العام للتراجيديا أو الكوميديا أو دراما الباروك. هذه الحلقات الثلاث، فى نطاق كاف، مستقلة عن بعضها البعض. بين الأولى والثانية، وبين الثانية والثالثة يوجد منطق صارم، والمنطق الوحيد الممكن للتحويلات غير موجود. ومن حيث المبدأ، كان من الممكن تماما لهيرا أن تموت موتاً حقيقياً — وذلك حتى فى لحظة اكتشاف براءتها الكاملة، وهذا يعنى رد اعتبار لا مفر منه. ولكن لماذا حقاً، لا تنتهى حياتها من فرط السعادة؟ إذ أن جولستير فى "الملك لير" عندما يعرف القصة الجريئة الكاملة لما فعله إدجار — على الرغم من أنه مر باللحظات المظلمة نفسها فى الحياة

وبالقسوة اللاإنسانية نفسها، ينهى فى إصرار حياته بنفسه. أما جوليت فقد كانت تستطيع أن تقلت بإرادة أية مصادفة — على سبيل المثال، كان من الممكن أن يظهر روميو فى الضريح فى وقت متأخر قليلا، عندما تكون قد بدأت لتوها فى الإستيقاظ. وبالتالي يتم إنقاذ البطلين العاشقين. عندئذ فقط يمكن أن يتضح فجأة أن "ضجة فارغة" هى تراجيديا — على الرغم من أنه لم يكن هناك أى شئ يدل على ذلك. أما "روميو وجوليت" — فهى مجرد تراجيديا ما متكلفة، أو ميلودراما تثير فى جدية شديدة الهول والفرع، حتى أنها على نحو ما بعد ذلك تخبئ الأمل فى النهاية السعيدة المعسولة. فاستخدام الأسلوب هنا لا يجب أن يهدم وحدة الجنس الدرامى. وجميع الأساليب هنا على حد سواء.

لو كانت هذه الأساليب تتطور فى عمل من جنس درامى محدد، فإن تطورها يجب أن يتناسب معه. بالطبع فى "هاملت" توجد مشاهد مضحكة. وفى "كيف يعجبكم ذلك" يوجد جاك — ميلانهولك الذى يُباع كما هو مقدر له — إلى ميلانهولك. وفى "روميو وجوليت" توجد المرضعة بأشعارها الكوميديّة اللاذعة. إلا أن هذه التفاوتات الطفيفة تبقى موجودة فى النصوص المسرحية بشكل واضح ليس على نحو مشابه للخطوط الرئيسية الغالبة على المقام. وهى تبرز القيمة المطلقة للحلقات الجديدة. وتشير إلى أن جميع المتناقضات ما هى إلا جزئيات وتفاصيل للخط الرئيسى — هى نقطة فى بحر. ولا تغير أى شئ بشكل أساسى، ولكنها فقط تحدد، وتوعد بشئ ما، وأحيانا تخدع بسهولة — وعلى نحو أدق، تحاول خداع القارئ — المتفرج. والشئ الرئيسى أنها تشير إلى حتمية هذا الإحتمال أو ذاك لتطور الأحداث. والجدير بالملاحظة، أن المقتطفات التى من شأنها أن تبرز، تظهر عادة فى الجنس الدرامى ليس بشكل تلقائى — ذاتى، أو مفاجئ، أو مرة واحدة، وإنما تظهر بشكل دورى طوال الحدث، أو بالقرب من البداية — لكى لا تنتج أوهاما. وكأن هذه المقتطفات قد ولدت أثناء تطور الحدث كنتائج ملموسة له. فى الجزء الأول من "روميو وجوليت" يوجد أيضا ميركوتسيو المرح والمرضعة الشجاعة. ولكن بعد ذلك يبعدون واحداً منهما من الحدث بأكثر الطرق تراجيدية، أما الأخرى فتبتعد إلى الخلفية — هناك يصبح من الصعب

الوصول إليها. هاملت أيضا يسخر ويقلد المجنون بخفة ظل حاذقة للغاية ولكن في البداية فقط، أما بعد ذلك فهو يتبادل الحديث مع أوزريك في تهكم ثم يصادف حفارى القبور بعدها. السخرية الهاملتية تسكب المياه على طاحونة التأمّلات التراجيدية، وكذلك الأحداث التراجيدية. وهذا ما يحدّ أيضا في الكوميديا حيث يمكن أن تظهر باستمرار مشاهد محزنة، بل وحتى التذمرات والتشكيات الدراماتيكية المبالغ فيها جداً للأبطال الذين يقاسون التعاسة — مثلما على سبيل المثال في "البخيل" لموليير، إلا أن هذه النوتات لا يمكنها، ولا تستلزم أيضا هز التتغيم الكوميدي العام. وفي واقع الأمر، يمكن تقسيم الأعمال ذات الجنسية الدرامية إلى مجموعتين. الأولى — نصوص مسرحية، حيث توجد اللحظات البارزة، بل وحتى القوية، على اعتبار أنها ضرورية من أجل الإحساس بالتناقضات الداخلية، الديناميكية، والتنوع في حدود الجنس الدرامي الواحد. في تلك النصوص المسرحية تجري عملية كما لو أنها عملية صراع الجنس الدرامي مع مقتطفات من الأجناس الدرامية الأخرى. والنوع الدرامي كما لو كان يثبت حقه، أو يدافع عن رأيه بالذات في نظريته إلى العالم. يدافع عن إمكانية احتوائه على جزئيات من الأجناس الدرامية الأخرى على أساس قوانين الأجزاء "الأحدث" الخاضعة والقابلة للتحول، في الدرجات والمراحل الفكرية للنص المسرحي. المجموعة الثانية — نصوص مسرحية حيث لا توجد المقتطفات البارزة، مثلما على سبيل المثال في تراجيديات راسين. فهي مكتوبة بقصد السعي إلى الوحدة المطلقة، الكاملة، المترادفة مع تكرارية الجنس الدرامي — ولكنها لم تعد، مع ذلك التوجس الخفى من ذلك التوحد، تأتي بنتيجة، وراحت تعمل بوسائل أقل راديكالية. الجنس الدرامي هنا يبدو وكأنه محبوس في غرفة مغلقة — ليس هناك أى نموذج لجنس درامي آخر يدق عليه الباب. وهو من ناحيته لا يترك أى أثر أو انفعال. ومن ثم يبدأون فى عملية حماية الحماسة، وبغيرة شديدة من خفة الظل والعكس. والكلاسيكية توصل فكرة الجنس الدرامي إلى نقطة الذروة، ولكنها بذلك تجردها فى الوقت نفسه من شذى غموضها، وتوترات "التحول" الدورى للمقام. القارئ والمتفرج، بالطبع، ينفعان عندما يراقبان التطور التراجيدى للأحداث، وينفعان عندما يشعران باستمالة أى "تبدلات" فى الأجناس الدرامية الأخرى مع الاتجاه الآخر الذى يجرى. ولكن من ناحية أخرى،

فهذا الإحساس بانعدام الأمل يسير متأبطاً ذراع الإحساس بالراحة والتراخي. هنا لا داعي للحذر، هنا لا يترصدون لأية أحداث هزلية، هنا لا يثيرون أية أوهام لـ "تقلبات المصير". في التراجيديا الكلاسيكية المنطقية تقوم قوانين الجنس الدرامي بدور القدر اللحوح المتسلط الذي يخضع كل شيء، والذي لا يمكن لأحد أن يفعل شيئاً ضده حتى ولو بطعنة ضعيفة.

كوميديا موليير الراقية — "الموحش"، "دون جوان"، "طرطوف" — تناضل ضد هذه الحالة ساعية بشكل أو بآخر إلى تحرير الجنس الدرامي. وكوميديات موليير تستوعب في داخلها، وتوطن على طريقتها في نبذة تراجيدية — بشكل جزئي مثلما تتضمن تراجيديات شكسبير في داخلها ببساطة على العنصر الكوميدي. هذه النصوص المسرحية تدل على أن التراجيدي والهزلي لا ينفيان بعضهما البعض. وهما يوجدان في علاقة دياليكتيكية معقدة. ومن الممكن الاعتراف بأن التراجيديا توجد — هناك حيث كل شيء في عمومته وكنيته حزينا وكئيبياً على الرغم من إمكانية وجود الهزلي بصورة "موضعية". التراجيديا — هناك حيث توجد حماسة اكتشاف النطاق الحقيقي للتناقض والصدام والتناقض. ولكن الكوميديا — ليس من الضروري إطلاقاً أن توجد هناك حيث المرح والتسلية والضحك. في الكوميديا، من الممكن تماماً أن توجد العديد من "الأماكن" المنطوية على هزل شديد للغاية، ولكنها في عمومها وكنيتها تكون على أية حال لوحة كئيبة للغاية. يبدو الأمر وكأنك تضحك أكبر فترة من الوقت، لكن لو تأمل — من المدهش على سبيل المثال أنه في التراجيديا يوجد كشف تدريجي لجميع أعماق التعاسة والخلاف — توجد كوميديا، بالطبع، حيث التسلية والمرح. ولكن في الكوميديات السوداء التي يوجد بها هزل، نجد أن تلك النصوص المسرحية ترتبط ببعضها البعض بمبدأ التناقض. مسل وهزلي — شبه تناقض تقريباً.

ولذا فـ "الموحش" لموليير تقف أبعد بكثير من "مدرسة الوشايات" لشريدان، وأقرب إلى "هاملت". ولذا أيضاً فيين "زواج فيجارو" و"أخطاء ليلة واحدة" لجولد سميث — مسافة محسوسة للغاية. كما أن جميع الكوميديات الروسية العظيمة للقرن التاسع عشر تختلف عن سابقتها في القرن الثامن عشر ككوميديات سوداء — بأن الأولى مرحة. والتعريف الشهير لجوجل —

"الضحك من خلال البكاء — ليس دقيقاً تماماً. الأصح أن تقول "الدموع من خلال الضحك". إذ أن "صاحب العقل يشقى و"العرس" تولد ضحك الناس الذين اكتشفوا لأنفسهم في جوهر الضحك والهزل بأسا لا يقهر، وحزناً وقنوطاً. عندما نضحك — كأننا آنذاك نقوم فنية التناثر والتعارض بهذا الرد فعل من الضحك — نتحرك صوب النهاية في غاية الأهمية والخطورة. فهي لا يمكن أن تكون "مفتوحة". ويجب أن تفصح بمنطق جيد وتُجمل وتعمم فهم وإدراك المؤلف للوجود — الحياة —، وتصبح آخر كلمة حول طبيعة نوعية الصراع الذي لا يقهر أو التجانس والوفاق.

مقام النهاية - صوت المؤلف

عندما يكون الجنس الدرامي في عنفوان قوته وسعيه إلى ذروة التحقق، يتطابق موضوع ومقام النهاية كلياً، كقاعدة، مع الخط الرئيسي للحدث. ففي التراجيديات تحدث كارثة تراجيدية، ويتنامى الإحساس بأقصى مشاعر عدم كمال العالم والإنسان إلى ذروته. على سبيل المثال كما عند سوفوكليس وأسخيلوس. وفي وقت متأخر، عندما يحاول الجنس الدرامي في الوقت نفسه أن يحافظ على وحدته، ولا يدفع بها إلى الألحان الأخيرة المفجعة، يظهر "المطلق" المزعوم من "الماكينة". والبعض يعتبر إبداعات يوربيديس في هذا المجال إحدى أشكال التعطش إلى الحل الوسط الذي يقدم نهاية شيخوخة الجنس الدرامي، وانحطاطه. ومع هذا ففي ذلك حكمة خاصة — فهم النسبية، ولو حتى النسبية القليلة لأية نتيجة للموضوع. وإذا كان الموضوع مصطنع إلى درجة ملموسة، فهذا أمر بديهي. وهو لا يلغى كل تلك اللوحة الخاصة بتناثر وتناقض الوجود، التي كانت قد رسمت في النص المسرحي، ولكنه يعبر فقط عن حلم المؤلف في كيفية تصحيح وتعديل تلك اللوحة.

النهاية — الخاتمة الجبارة للأحداث، حيث الحضور الناضج، بشكل أو بآخر، لإرادة المؤلف أقوى بكثير من التطور المتواصل للحدث. النهاية، بالطبع، تتمم مضائر الأبطال، تقدم حل الأحداث وختامها — تسرد ما انتهت إليه القصة كلها. ولكن بدرجة أقل تعتبر النهاية — هي حكم المؤلف على العالم الذي يمكن أن يكون إما قد لعن ونديب عليه، وإما قد تم التغنى والتغزل

به، أو العفو عنه والغفران له. تقويم المؤلف هذا للإمكانيات المحتملة للعالم يكون أفضل أو أسوأ مما تم افتراضه منذ البداية. وهذا اختيار لشكل النتيجة أو الإجمالى المطلوب.

"السيد" لبيير كورنى - تراجيديا بنهاية موفقة. هنا نُقدّم للعالم ملاينة واضحة. ولكنها ليست شديدة إلى تلك الدرجة التى يمكنها أن تخلص من الإحساس بالتوتر التراجيدى. معنى ذلك أن ظاهرة "القوة الثالثة" للسلطة المطلقة المثقفة، على أية حال، لا تفهم كعامل مُنسّق - مُهرّمن - عام على الإطلاق. الأبطال أنفسهم، فى عالمهم الخاص، غير قادرين على حل خلافاتهم بإيجاد حلول وسط مناسبة. إضافة إلى ذلك أيضا إيجاد تبريرات لاثقة لهذه الحلول الوسط. وهذا، وهو الأمر الأهم، ما يجب أن يمزق - يعذب - المتلقى. إن أبطال الكوميديا السوداء "طرطوف" يظهرون فى مواقف مشابهة. فقد بدا أنهم انتصروا عندما كشفوا فى نهاية الأمر النفاق بصورة واضحة، واعتقدوا أن الأمر كله يتلخص فى العثور على حقيقة الإنسان وإظهارها، وفى أن يؤمن المخطئون والغاوون بهذه الحقيقة. فى ذلك الأمر يتم استهلاك جميع القوى. ولكن يتضح أن إدراكهم غير كاف لتغيير أى شئ من عالم مؤتمت. والحقيقة بالنسبة لدائرة الشخصيات ليست بعد هى الحقيقة المطلقة بالنسبة للجميع. ويمكن القول إن الأبطال يخسرون مع طرطوف فى المعركة، وليسوا هم أنفسهم فى حالة تسمح لهم بتوبيخه. يجب أن يظهر رسول الملك لكى تقال الكلمة الأخيرة - الفاصلة - فى صالح الأبرياء والمظلومين. ومرة أخرى تفشل المبادرة الخاصة من دون مساعدة النظام الملكى، من دون القوة الرسمية. الصراع يُحل ليس من داخل عالم الأبطال، ولكن من مكان ما من الخارج. ذلك يعنى أن عالم الأبطال غير كاف فى حد ذاته، ولا يمتلك الطاقة اللازمة لتسيق وهرمنة ما يحدث.

تلك النهايات "الموفقة" تتطوى على أحزان أكبر بكثير من سعادة الحلول الميلودرامية وهنائها. هناك، كقاعدة، عالم الأبطال الخاص نفسه، يبحث فى نفسه عن القوى الإيجابية من أجل حل الموقف. فى نص إدوارد بولفير - ليتون "سيدة من ليون، أو حب وكبرياء" (١٨٣٨م)، يعود البطل بعد طول غياب، بالضبط فى تلك اللحظة عندما يحين منع الزواج البغيض

الذى يهدد البطلة. وفي نص برنارد شو " تلميذ الشيطان " تصل المساعدة في الوقت المناسب إلى البطل، وفقط في ذلك الوقت عندما يكون قد وقف تحت المشنقة والأنشطة في رقبته. تلك الأساليب — ليست على الإطلاق مجرد استدرار رخيص للتوتر والقلق. هنا من المهم توضيح أن "المطالبات" بالنهاية السعيدة، وغير السعيدة تتعايش مدافعة في الوقت نفسه وبشكل متزامن عن حقها في التجسيد. عندئذ يتضح أن الاحتمال غير السعيد كما لو أنه يستفز ويدفع على تنشيط الاحتمال السعيد. وبمجرد أن تصبح الكارثة تقريبا حتمية ولا مفر منها، تقوم القوى الخيرة بضربتها. إلى ذلك الحين تبدو تلك القوى نائمة أو مخدرة — هي لا تستيقظ من دون حدث مضاد ملائم وجدير. مثل تلك الحلول لا تظهر ضعف الشر بذلك القدر الذي تحدد به "سيكولوجيا" وإيقاع ظهور الخير. فكم من الصعب عليه أن يكون هكذا وظيفيا!

من عملية التزامن ينشأ مدخل إلى التتابع — إلى الحل، وفي تقدم ما وازدياد سوف تعمل مصادر الجيد والسيئ على إظهار إمكانياتها. فالمساعدة القريبة والحماسة يمكن — وأسفاه — أن تصل في وقتها، ولكن بعد الإعدام الذى يكون قد تم تنفيذه. ومن الممكن أن يعود الحبيب بعد انتهاء عقد قران خطيبته على آخر. ففي نص بيرس بيش شيللى " تشانتسى " تعزم الفتاة الشابة الفاضلة، التعيسة، بياتريتشا على قتل أبيها الشرير الفظيع، المستبد. وبعد دقيقة من تنفيذ عملية القتل هذه يظهر حماة القانون الذين قرروا في نهاية الأمر القبض على المجرم. (في الميلودراما نبهوا إلى مبادرة البطلة وإن كان لنصف دقيقة) وبدلاً من تشانتسى يلقون القبض على بياتريتشا التى يقومون بإعدامها بعد ذلك متهمين إياها بقتل الأب. فى هذا التقاطع من الاحتمالات المتوقعة والتى تحققت بالفعل — السخرية القاسية للمؤلف، وأكمل وأتم عملية تجريد للكون كله من الاحترام والمجد. ولكن بموت بياتريتشا البشع، وبشكل متناقض ظاهرياً يبدو كما لو أن شيللى ينتقم من العالم متهماً الدولة والحظ بالجور وسفك الدماء إلى حد التطرف. وهناك الجملة الشائعة جداً: "المؤلف قتل بطله / بطلته" ولكن من المهم جداً أيضاً بأيدى من فعل ذلك — بأيدى مجرم متمرس فى الإجرام، صديق، حبيب / حبيبة، الدولة، مصادفة مهلكة ... وهكذا. ذلك يتوقف على مدى يأس المؤلف من الواقع — ودرجة مشاطرته ليس فقط للمقتول، ولكن لمن يقتل أيضاً (أو أن غياب أية مشاطرة

هو ما يبسط على الفور مجمل التركيبة الفنية). فإذا كان ياجو هو الذى قتل ديدمونة، لِمَا كان هناك تراجيديا، ولظهر ما يسمى بـ "الدراما الدموية".

درجة المشاطرة يمكن أن تكون معلنة فى النهاية ولا تأتى على مستوى الحدث، وإنما منطوقة على مستوى الملاحظات والردود. وهذه الملاحظات والردود قادرة على التأثير الشديد من أجل التحكم فى الإدراك، وكأنها مجبرة مهما كان الأمر على التحديد — مع مَنْ يجب على المتلقى أن يتحد ذهنيا، وكيف تتم معالجة الماضى، وإلى أى جنس درامى تنسب. بعد مشهد انشقاق الأرض وابتلاعها لدون جوان، نرى سجاناريل وقد أخذ يقرأ فى أثره شعرا غيبيا: " آه، مرتبى، مرتبى ! " هذه النهاية الفريدة من نوعها والتي ترغمنا بقوة مضاعفة على مشاطرة دون جوان، هى بالنسبة للبطل كثيية على وجه الخصوص، وكوميديية أيضا. الفاجر قد عوقب — ولكن الذين بقوا أحياء يشعرون بالخزى والعار، ولكن بدلا من سجاناريل ببرجماتيته الشحيحة كان من الممكن أن يدخل أحد ما آخر كممثل لذلك العالم الذى مازالت الأرض تحمله ... على سبيل المثال، السيدة ألفيرا، والأفضل أخوها الذى أنقذه دون جوان منذ قليل. أو ربما كان دخول التماثيل من شأنه أن ينهى الأمر. ولكن لا يوجد ذلك العطف تجاه دون جوان والذى يمكنه إرغام مولير على إخراج غيظه فى الأحياء لكى يكلهم بالخزى والعار فى رشاقة وكياسة، وفى لمح البصر.

وفى كوميديا أخرى سوداء " صاحب العقل يشقى " تبدو أيضا صحيحة فاموسوف " آه، ماذا يمكن أن نقول للأميرة ماريا ألكسندروفنا ! " كما لو كانت تبرز عدم التناسق التراجيدى فى روح كل من تشاتسكى وصوفيا. إلا أن خط فاموسوف كله هنا ملئ بالحوادث بدرجة ما، وقائم بذاته مما يجعل كل ما يحدث ليس مجرد عملية " هبوط "، وإنما عملية انتقال إلى مقام آخر. فى المقدمة يخرج، مرة أخرى، الناس الذين يعرفون كيف يعيشون، ومن ثم تنتهى آلام وعذابات تشاتسكى. تشغلهم مشاكل أكثر تفاهة — تشغلهم بشكل وبائى معد للغاية. إن جريبويدوف، عن طريق ردود وملاحظات فاموسوف، كما لو كان يعرقل الإحساس بالتنافر الكامل، وإدراك أن كل الفظاعة — فى قوة الدفع الذاتى للحياة المتواصلة، وفى عاداتها التى لا يمكن لأى شئ أن

يبطلها ويلغيها، وفي أن هذه الحياة تمتلك حق الوجود بغض النظر عن أن تشاتسكي ليس له مكان فيها. وإدراك كل ذلك — وفهم أنه بدلا من البغض والكراهية فإن عالم فاموسوف يحصل منا على الرفق والتسامح. لأنه من الممكن جداً أن يكون جديراً تماماً بالرفق والتسامح.

إن عدم إمكانية تمرکز الحزن والضحك كلياً في خندق ممثل ما واحد تنهى وتتوج نص مسرحية جريبويدوف، لأن خلف كل واحد منهما — الحزن والضحك — يقف عالم بأكمله. والإحساس بالحزن المتفجر بصورة لا داعي لها ينهى " العاصفة " لشكسبير عندما يتركز في أشعار النهاية من دون شك، فكل شيء قد تم بشكل جيد، أقيم العدل والأبطال ينطلقون لاستقبال الحياة السعيدة. ومع ذلك فكل جوهر دراما الباروك يكمن في أن الجنس الدرامي كما لو أنه يشعر بنقيصته الذاتية. وهي تتلخص في العجز، بشكل عضوي كبير، في الابتكار الحر وتطوير الخط مع حل موفق للصراع. وفي دراما الباروك، وعلى العكس من كوميديا عصر النهضة المبكر، يظهر إحساس بأنه كلما كان السعي إلى حل موفق أقوى، قل اليقين في وجوده بالعالم الواقعي. إن الجنس الدرامي، وكأنه، يرى بنفسه أنه عندما يصمم نموذج للعالم، فهذا النموذج يختلف كثيراً عن الأصل. الفنتازيا هنا منطقية ومطلوبة — إذا كانت الحياة لا تستطيع ذلك (ونحن نعرف أنها لا تستطيع)، فعلى الأقل نصنع نحن تلك المواقف ونقوم بحلها. هكذا " يقول " الجنس الدرامي لنفسه. والنبرة السوداوية للنهاية تظهر لأنه تأتي لحظة الإفتراق مع النموذج الفني المصطنع ومع جلسة الهارموني والتجانس، والتي من الواضح أنها لا تمتلك استمرارية في فضاء الحياة العادي.

دراما الباروك الشكسبيرية تحصل، من ناحية، على مشاعر مريحة نفسياً. لأن جميع التقلبات التي ليس لها مثل في الحياة العادية مع النهايات السعيدة مقنعة جداً ومغرية. وهي تركز على التعطش والحاجة لكي تشحن بالذات في ذلك الواقع. ومن ناحية أخرى، من الصعب ألا نبدأ الشك في هشاشة وضعف اللوحة المتخيلة. من الصعب ألا نرى كيف يحافظ المؤلف بعناية على كمالها الجمالي — الإستيطقي — والأسلوبى، وعلى انعزالها وانطوائها على نفسها.

عموماً، فأى جنس درامى يحصل على مشاعر الراحة — وبالذات الراحة، وليس الإسترخاء والنوم. الراحة تتلخص فى أنه من أجل تفسير العالم لا يجب إفزع المتلقى من هذا التفسير، لكى يكون المتلقى قادراً على تقبل أكثر اكتشافات الجنس الدرامى من حيث الرعب والسعادة — بإلهام ومن دون خوف، ومن أجل أن يظهر، إذا كان ذلك ضرورياً الإحساس باليقين فى عدم إمكانية التغلب على الصراعات — ولكن إطلاقاً ليس إحساس عدم الثقة المرهق الذى يقبض النفس من كل ما هو موجود.

ليس مصادفة أن التراجيديا تقترض وتطرح عملية التطهير. فى التراجيديا، البطل — ونحن أيضاً — يجب أن نعيش الإحساس بعدم الهارمونية والتنافر الكلى، ويجب المرور بذلك الإحساس وليفرغ العالم على خشبة المسرح كل ما هو فظيع — ولكن فقط من الأفضل، من دون بقايا لكى نعرف أن أسوأ شئ لا يتوارى فى مكان ما فى مكن، وإنما هنا، أمامنا، البطل "يأخذ على عاتقه" الضربة التى يجب أن يتلقاها على أية حال أحد ما آخر. والضربة حتمية لا مفر منها، ولكن فى مقابل ذلك يكون البطل فى عمق مركز الكون. لأن التراجيديا تكشف أن فى مركز الكون — دائماً الصراعات المفجعة التى تفتت القلب. وأن تكون بطلها — تكون رمز الإنسانية، تكون الأول، والمتفرد. إن حماسة الانفعال بالأحداث ذات النطاق الضخم، والنهاية التى تضع نقطة لهذه الانفعالات، والتى توصلها إلى الدرجة القصوى التى تبدو كاملة ووافية — هى أشياء ضرورية للتطهير، وللتتوير والتخفيف. لا يجب أن يكون هناك أسف أو حزن حقيقيين على الأبطال التراجيديين الشهداء، حيث أنهم سيكونون موضع العطف والشفقة إذا ما بقوا أحياء. هل من الممكن طويلاً احتمال هذه العذابات والآلام؟ ألا يستحقون انتهاء الآلام، والنهاية المطلقة للمعاناة؟ وهل هم فى حاجة إلى تقدير ما، أو وسام ما؟ لا داعى لأى شئ، فليس هناك ما يعجبهم أو يرضيهم. إنهم يستطيعون بشكل كامل وتام وملائم أن يحققوا أنفسهم فقط فى المواقف التراجيدية، ولا يوجد لديهم، ولا يُقترَض أن يوجد طريق آخر.

وعلى العكس، فكل راحة الميلودراما ليست إطلاقاً فى التوجه الأحادى القاطع والنهائى للحدث، وإنما فى الحلم باصطياد أرنبين فى وقت واحد

بنموذجين لجنسين دراميين و " تقاطعهما ". فمن ناحية، يوجد تعطش إلى الارتباط بالكوارث والعذابات — ولكن ليس إلى حد المصير الأليم بتضمين كل شيء (كما في التراجيديا)، وإنما بـ "الإستثناء" تاركة لنفسها إمكانية العودة إلى العالم الاعتيادي الساذج. هنا يظهر الشعور المُدغغ الخاص بعملية الإفلات الموفق من الخطر، ومقدرة الظهور فجأة من خضم عواصف الحياة. هنا يتملقون الإنسان عندما يهدون إليه دور المنتصر. إن البطل التراجيدي ليس في حاجة إلى تلك الأدوار — يحسدونه على مصائبه مدركين قيمتها العظيمة وعدم إمكانية توافرها لكل واحد ولأى واحد. التراجيديا تسحب وتصادر مفهوم النجاح في الحياة من قائمة المقاييس التي تنطبق على ما يميز نطاق الهوية الشخصية واستحقاقها. والميلودراما تناضل من أجل عالم خال من السامة والملل، وليكن ما يكون من الكوارث والحرمان والآلام. فمهما كان لا يجب أن يعيش الأبطال في ملل — وأن يرتبط المتلقون بذلك الوجود الواضح فحسب.

يبدو أنه من البديهي أن الكوميديا المرحية يجب أن تشحن الجو بالراحة. إلا أن صنع الإحساس بالراحة هنا ليس بالأمر السهل — علينا أن نصنع مصدرا إيجابيا مفهوما للجميع، وأن نحرص على يقينيته وإقناعه، وطبيعة كماله، ونهايته. إذ إنه من المفهوم أن التراجيديا يجب أن تنتهي بمقتضى أسباب معينة واضحة. ولكن لماذا بشكل عام يجب إنهاء الموضوع المرح، إذا كان كل شيء فيه جيد بهذا الشكل؟ التراجيديا تنتهي نظرا لأن القوى الروحية والبدنية للأبطال ليست أبدية. والكوميديا تنتهي نظرا لأن الهارمونية التي أقاموها تضايق وتجهد بشدة، طوال الوقت، الديناميكية اللانهائية — يمكن أن تنهار. والرغبة الخفية تفقد الهارمونية عندما تبدأ التمعن فيها وتأملها، وتضع البناء الشائع شرطا للكوميديا المرحية. وكقاعدة، فهذا هو الطريق المرح إلى الهارمونية المرحية. وتلك الرغبة لـ "الإحتفال بالعيد" هي بداية مرحلة حياتية ما محددة لن تكون أبداً وسيلة للكوميديا. ودع الجميع يفرحون، يتحامقون، وفي النهاية سوف يتجمدون في خضم السعادة التي حصلوا عليها للتو. ويكفى أن الجنس الدرامي ليست لديه إجابة عن ما بعد ذلك. هل سيحافظ الأبطال على السعادة، أ لن يسأمونها، أ لن تنهار تحت

ضربات القدر؟ إذ أن هناك العديد من المخاطر، مثل الوجود الدائم للموت، لأنه في الكوميديا "فيما بعد — هو الصمت".

عندما يكتب بومارشيه "زواج فيجارو" بعد "الحذر عديم الجدوى"، وبعد ذلك "الأم المذنبية أو طرطوف الثانى" يصبح من الواضح فوراً مدى الصعوبة التى تقف أمام الأبطال، وأمام عالم الكوميديا كله، فى عدم فقدان حماسهم وتوقدهم وبداياتهم المضيئة وطاقة التمسك بالمواقف الحياتية اليقينية. إن الحفاظ على الهارمونيا وإعادة إنتاجها أمر يصير أكثر ثقلاً وكآبة. فالثنائيات المثالية السابقة تكف عن الظهور كما كانت فى حالاتها السابقة، أو تفقد فعلياً بريقها. وعلى خشبة المسرح يجب أن تدخل الثنائيات الجديدة التى تتعهد أن تكون مثالية، إلا أن إمكانية أخذ نفس جديد تصير أصعب — فى النص المسرحى الثالث يتضح أن أمتع وأهم بطل ليس الشخصية "الإيجابية"، وإنما الميجور بيجيارس، طرطوف الثانى. الكوميديا الأولى — كانت لعبة بارعة. والكوميديا الثانية — كانت اقتران الاضطراب المحموم لـ "يوم مجنون" بالدفاع الحماسى عن الشرف. والكوميديا الثالثة — كانت الصراع مع آثام الماضى، والصراع من أجل "البقاء الأخلاقى" و"الصداقة ضد" المحتال.

الكوميديا السوداء لا تعطى المتلقى إمكانية رصد وتأمل جبل الجثث فى النهاية، وتترك الأبطال يواصلون الحياة، ولكن بالذات من أجل الإحساس بأن وجودهم لن يدخل إلى مجراة الطبيعى. سوف يظلون أحياء من أجل أن يشعروا — أنهم لا يستطيعون الفعل والتأثير. ما يزال هناك وقت بعد، ولكن "النابض" الروحى الداخلى قد كف عن العمل. وهكذا يظهر المشهد الأخرس الشهير لـ "المفتش العام". من الممكن أن يكون المأزق الحياتى مسلياً على طريقته. كما أن عملية "الإدراك" المؤلمة من الممكن أن تكون هزلية للغاية. وهذا ليس من الضرورى أن يكون بأسلوب "التناقض"، ولكن أن تكون اللعبة فى انسجام وتناغم. وكان من الممكن ألا يكون كل ذلك هزلياً ومضحكاً لو لم يكن محزناً وكئيماً إلى هذا الحد.

ولعل الكوميديا السوداء بالذات تتلاصق تماماً مع الحد الذى يكف بعده الجنس الدرامى أن يصبح جنساً درامياً. وليس مصادفة أن تشيخوف كان

يحب تسمية نصوصه المسرحية كوميديات على وجه التحديد، على الرغم أنه مع مثل تلك النجاحات يمكن أن نطلق عليها أيضا تراجيديات. ولكن في الكوميديا الدرامية السوداء في الوقت الحاضر لم يُفقد بعد تطابق كل نبذة مع نفسها. الهزلى فيها — هزليا، الكئيب — كئيبا، المرح — مرحا، اليأس — يأسا وليس أى شئ آخر، والنوتات المنخفضة والحماس يتواجدان معا ويمتلكان الحق فى ألا ينسكبان فى آن واحد، وألا يحاولا نفى بعضهما البعض. نعم، من الجائز تماما أن الاستنتاج الوارد فى نفس تلك الكلمات والمواقف والأفعال يمكن الإحساس به على الفور وفى الوقت نفسه، إلا أنه يوجد صفاء، وفصل لكل لون على حدة. وهناك يقين بأنه يوجد لكل تلك الألوان مسميات معروفة محددة. فى نهاية " لكل حكيم هفوة " لأستروفسكى، يكون الإيقاع والحالة النفسية فى غاية التعقيد، ولا يمكن تحديدهما. فى الماضى كان جلوموف يمرر مغامراته عابثا ومداعبا من خلال نجاحه وتوفيقه، من خلال تفوقه، ومن خلال ازدواجيته ونفاقه. الآن همد عن كل ذلك، وفى الوقت نفسه اشتعل بأحاسيس جديدة حادة — يعيث من خلال الفشل والإحباط، ومن غياب الإحساس بالانسحاق الموجود. أما الآخرون فيتلقفون فكرة جلوموف عن نفسه بحيرة وذهول، وأيضا بتبصر، وغضب، وبقسوة مستهترة وقحة. يحدث إخراج عملى — متيس من حيث الإيقاع، غاية فى النقش والزهد للبطل من دائرة معارفه والمحيطين به — قبل ذلك جرت عملية إدخال هوجاء، مليئة بشعور النشاط والخفة، فيها حماية ساذجة للبطل فى وظيفة " الشخص التابع له ". وفى النهاية، يظهر أفق محتمل لعودة البطل، وتكرار إدخاله فى دائرته. وشجار عليه القوم لا يتناقض مع الإيقاع القريب من حديث الاختصاصيين — البراجماتيين، الذين لا يريدون السماح بانصراف شريك قوى مهما كان ثرائها وقحا.

ولكن كيف يسير الأمر بالنسبة للصفات النسبية المعقدة للنهاية، على سبيل المثال فى " الشقيقات الثلاث "! تشيويوتكين يخبر أولجا هامسا فى أذنها، بموت البارون — لماذا، إذا كان الأمر صعبا عليه، إذا كان متعبا ومحسورا وليست لديه قوة على احتمال ذلك؟ أم حقا تبذل آخر القوى لكى لا "تتشتت" نقطة الذروة الحماسية؟ وربما تتعلق ملاحظة " أليس سيان! " — الخاصة بالقتيل، برد فعل الشقيقات؟ لماذا " فليبيكين قليلا "؟ بمعنى أنه يمكن أن يبيكين، ويمكن ألا يبيكين؟ وهذا بالفعل ما يحدث. ماذا تعنى الكلمات الأخيرة،

المونولوج الختامي، التعطش إلى الحياة، انبعاث غريزة مواصلة الحياة واستمراريتها؟ أم أن ذلك هو حقا مجرد محاولات لإقناع النفس. فالشقيقات في واقع الأمر كن يشعرن بما حدث للبارون الأمر الذي جعلهن يمتن أيضا بدرجة ما. وأن موت توزينباخ — أحد رموز انعدام حياتهن. فلماذا نسمع في الكلمات — التفاؤل، الثبات، الإملاء المسبق للكلمات التي يجب أن تنقش على أضرحتهن؟ هل تقنع كل واحدة منهن الأخرى ... إما الحياة، أو عدم الخوف من الموت؟ — لا أستطيع الإجابة إلا بآخر ملاحظة "لو أننا ندري، لو أننا ندري"، وذلك نظرا لأنه من الصعب الانفصال عن الإحساس بأن جميع الاحتمالات والتفسيرات غير مجدية أو دقيقة. ومهما قلنا أو فكرنا، فالأمر سيان: لن نصل إلى جوهر الموضوع. من الممكن التفسير والتأويل طويلا، ولكن على أية حال لن نصل لا من قريب أو بعيد إلى المعنى الموجود.

وبشكل عام، فمن مع من يتحدث؟ ومن يقول كل ذلك لمن؟ ومن أجل أي شيء يقوله؟ لماذا لا يعمل أي أحد أي شيء؟ لماذا لا يناقشون الموت نفسه بدلا من الدخول سريعا إلى مناقشات عامة؟ حقا ! فقد وجدوا الزمان والمكان المناسبين للفلسفة ! ولكن حسنا، لنفترض جدلا أن نص "الشقيقات الثلاث" قد سُمي دراما. ولكن "النورس" — كوميديا، فيها تثبيت وتقرير للموت، للانتحار الذي اندس في الأحاديث عن هذا وذاك، وعند هذا الحد يتم كل شيء وينتهي. مثل تلك النهايات خارج الكتابة المسرحية ذات الجنس الدرامي تكون إحساسا بالانعدام العام والملئ بالراحة. وتبقى جميع المشاعر غير معبر عنها حتى النهاية، وغير واضحة أو مفسرة، ومحبوسة ومحاصرة في الداخل بشكل أقوى حتى مما كانت عليه في البداية. فلا أحد يبدى أفكارا حول أي شيء بشكل مباشر وصريح. والعملية الدرامية لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تتسكب من تلقاء نفسها، و "تتفجر" بإيقاع جبار. ويبقى انطباع عدم إمكانية تحقيق الصراعات في الأحداث وفي ردود أفعال الشخصيات. حتى يبدو وكأن الحدث التراجيدي الخارق للعادة غير مرئي أو مُلاحَظ، ولم "يتمكن" منه الأبطال، بل وفقدوه على المستوى الروحي. عندئذ يجب على المتفرج أن يقوم باسترداد كل ما فقدَ ويمرره من خلال نفسه. وانتظار العون من الشخصيات أمر غير ذي جدوى — سوف يكون رد فعلهم "ليس منهم، ولا من عالمهم".

وذلك مثلما لو أن عطيلاً عندما خنق ديدمونة، كان بإمكانه أن يقول: "آه، من المحتمل أنه فى هذه الـ ... أفريقيا الآن حرارة شديدة — شئ فظيع!".

العلاقات المُتبادلة فى الفراغ والزمن

الجنس الدرامى يضع لوحة لذلك العالم الذى مازال يوجد فيه بعد الحد الأدنى من العلاقات الطبيعية المتبادلة. ومن البديهي أن الشخصيات يمكنها أن تتخاصم وتتشاجر، وتستخف ببعضها البعض، وتهين، وتصب اللعنات، ولكنها، كقاعدة، تستمع، بل تصغى إلى بعضها البعض — وإن كانت لا تسمع دائماً بشكل صحيح لكى لا تفهم أو تفسر. ومع ذلك يوجد إرشاد أولى بأنه من الضرورى أن تسمع المتحدث، وأنه من الضرورى أن تتحدث متوجهاً إلى أحد ما — إلى الشخصية الأخرى، إلى المتفرج، إلى النفس ذاتها. وليس مصادفة أن النص ذا الجنس الدرامى التقليدى يسجل بشكل خاص الملاحظات فى جانب — وهذا استثناء من القاعدة. حيث إن ذلك الجزء من النص قد تم وضعه عمداً ليس من أجل شخصية بعينها، وإنما إما للمتفرج بشكل واضح وصريح، وإما من أجل التسجيل الذى لا بد منه فى الواقع الموضوعى بهدف التصوير فى الفراغ الخارجى.

فى الجنس الدرامى، من المهم للإنسان ما يقوله بالذات — مهم على الدوام. ومهم أيضاً حماس التظاهر الذاتى الفردى — حماس الخروج إلى خارج الأفكار الداخلية، والمُعاشاة. فى الحقيقة يبدو العالم الداخلى عموماً كما لو أنه قد كف لفترة زمنية ما عن الوجود النشط فى مواجهة العالم الخارجى. هذا التقسيم لم يعد صعباً أو ذا أهمية خاصة. المسرح ليس فى حاجة إليه. أهم شئ على الإطلاق أنه من الضرورى أن يتم التعبير والإفصاح عن كل شئ — حتى وإن كان بصورة مدوية، حتى لو "ترك فى حفظ" الفراغ المحيط وساكنيه. لأن هذا الفراغ وسكانه — هو الحقيقة الموضوعية الوحيدة للعالم المسرحى.

عند صياغة جماليات "التيارات الغائصة"، أى ما بين السطور، يكف الفن الدرامى المسرحى عن الاعتراف بأن العالم المسرحى البديهي —

الواقعي — المَعطى لنا من خلال أحاسيس مباشرة — هو منظومة واحدة عامة وشاملة، مفتوحة من أجل الإدراك المباشر. الجنس الدرامي يسعى لفتح ثغرة، والدخول إلى جوهر الكون، وعرض نموذج لهذا الجوهر. أما ما هو خارج الجنس الدرامي فيعطى مفهوما بأن الموضوع الرئيسي للدراما — هو إخفاء الجوهر، العجز الحتمي للواقعية عن تقديم هذا الجوهر بصورة مباشرة في شكل جاهز محسوب، وخال من المصادفة. ولكن ماذا ترون بخصوص التصرف مع ملاحظة " وفي باريس طرت في منطاد "؟ ماذا تخص؟ كيف وأين يمكن التأثير والتطوير في الأحداث فيما بعد؟ لا كيف، ولا أين.

إن علاقة الشخصيات في الجنس الدرامي، كقاعدة، أكثر إمداداً بالمعلومات مما في النصوص التي خارج الجنس الدرامي. فهذه الشخصيات لديها هدف تعبر عنه بشكل واضح و" قوة مُوجَّهة " للردود والملاحظات — المشاركة في الانفعالات والأخبار والمفاتيح، والمعرفة والتوصل إلى شيء ما، والاستمالة والتحريض ضد شيء ما، الاستفزاز، توضيح شيء ما، الاتفاق على نحو ما. تلك الردود والملاحظات تعنى فعالية الدوافع ونشاطها، شحذ الإرادة، الاهتمام إلى المرسل إليه. وإذا كان هناك ما يمكن قوله، فمن الضروري التحدث — لأنه إذا كان المضمون غير موجود في العالم الخارجي، فهو ليس موجوداً في أى مكان آخر. يبدو وكأنه غير موجود، ولكنه يولد عندما يُصاغ أو يُشكَّل في ديالوج أو مونولوج واقعي. ولا يمكنه أن يوجد بشكل آخر.

من الواضح أنه في الجنس الدرامي لا يوجد أيضاً موضوع العزلة بشكل حقيقى. من الممكن دائماً التحدث مع أحد ما هناك — حتى ولو كان من المستحيل التوصل إلى اتفاق أو التفاهم فيما بينهما، حتى وإن كانت العلاقة مليئة بالصراعات الحادة، وتدل على عدم فهم البطل للشخصيات الأخرى. ومع ذلك فالعلاقة المتبادلة تكون أكثر قوة مما في الأعمال الخارجية عن الجنس الدرامي. إن " التسييس " يجد من يتبادل معه الملاحظات اللاذعة، ويرد عليه بسخرية، ويوبخه، ومع من يتقاتل. تناقضات مواقف الحياة المختلفة تُشكِّل مشادات صدامية، وارتباطات، وخصومات "مدججة بالسلاح". العلاقات المتبادلة موجودة في حالة تشعب — بكثرة في "الموحش".

أما الأعمال الدرامية التشيخوفية فمن طبيعتها الإحساس المضجر بعدم إمكانية إجراء ديالوج مباشر وصريح، وكأن الشخصيات من دون أى داع، وبلا ثقة فى إيجاد سبب، ترسل الملاحظات والردود فى الفراغ. ليس من أجل الإبلاغ بشئ ما، ولكن على نحو ما، من أجل إيجاد رد ما قريب، أو شريك فى الديالوج. فكم هى فى حاجة ملحة وضرورية إلى علاقة وطيدة — وكم تلك العلاقة غير موجودة. من الضرورى التنويه عن طريق وسيط بحالتهم الداخلية التى لا توفق إطلاقاً فى الظهور إلى الخارج، وكأنهم يعانون من عدم امتلاكهم لعالمهم الداخلى — لا يمكنهم امتلاكه والتصرف فيه، ومن ثم "منحه" لأى أحد آخر. إنهم، بالحرف الواحد، معزولون ووحيدون — لأنه فى أغلب الأحيان لا تصل ردود وملاحظات الواحد منهم إلى الآخرين، تتعلق فى الخواء، تضل وتتوه فى قلق دون أن تجد لنفسها مكانا بين الردود والملاحظات "الضالة" أيضاً. وتلك الردود والملاحظات ما هى إلا مجرد أشياء غامضة، غير مفككة الرموز، وجزئيات من السرية والخفاء. الروح مثل البيانو المحبوس فى مكان، والمفاتيح قد ضاعت — وهذه ليست مقارنة مغالية فى التزييق. إنها الصيغة التى تحدد بالضبط خصوصية بناء النماذج الشخصية. فتدمير منظومة الاتصال يقود إلى أن سبب "فجوة" الإفصاح الذاتى فى الجماعة المتلاحمة — الكثيرة بالضبط مثل سبب الإنصات، يختلفان عملياً. وهما غير ضروريين حيث انعزال الشخصيات بعضها عن البعض الآخر، وحيث يهيمن انعدام سببية الإفصاح مع غياب جدوى الحكمة.

على العكس من ذلك، فالجنس الدرامى شغوف جداً بمثل هذه الأساليب — الأسباب. ففوة العلاقة المتبادلة المباشرة للذى يجرى فى العالم الخارجى شديدة للغاية، الأمر الذى يتطلب بشكل دائم تكييف الزمن الواقعى والفراغ للمتطلبات المسرحية. الزمن والفراغ يلتصقان، يصبحان مثل أدوات التمثيل المسرحى. يظهر فيهما شئ ما، أكثر من كونه مادياً محدداً، مطاطاً — حيث إن المسرح بوجه الزمن والفراغ كشكل ديناميكى مرن. ويتحقق الانتصار على عدم قابلية التجزئة للمجال الجوى الذى يكون فيه مدى سماع الصوت — شيئاً ما غير موجه. انتصار على اللامحدودية وعدم إمكانية الرؤية، أو الانعزال وضيق الفراغ. وسوف يكون كل شئ بالضبط كما تتطلبه الدراما. وسوف تختفى الصفات الواقعية للوسط الخارجى. ويظهر إحساس ما بالقوة

الإبداعية، الذى سيملى على الفراغ خصوصيته. ولو كان المؤلف فى حاجة إلى مونولوج مطول يقال فى حضور أشخاص غرباء، فلن يسمع أحد. وعندما يكون من الضروري همس مكر، فلن يتتصت أحد إطلاقاً، ولن يرى الشخص الثالث الموجود هنا بالفعل. أو العكس، تجرى عملية تتصت. وعندما يكون ذلك فى صالح المؤلف الدرامى، تظل الشخصيات لفترة طويلة لا تلاحظ بعضها البعض على الرغم من أنها موجودة فى فراغ واحد. والعكس، ترى بعضها البعض إذا كان ذلك ضرورياً لتطور الحدث. وهذا نفسه ما يتعلق عموماً بفهم الجنس الدرامى الخاص بأى إمكانيات عضوية – نفسية للإنسان. إذا كان من الضروري، فالشخص سيقدم نفسه فى صورة أى إنسان آخر مهما كانت صفاته المرئية بعيدة عن الأصل المعلن عنه. ولو كان ضرورياً – فهم يعرفون البطل ويستدلون عليه بوضوح تام. أو لا يعرفونه. أو – يعرفونه ولا يظهرون معرفتهم، ولن يبوحوا بأى شئ عن اكتشافهم. إن إشكاليات ردود الأفعال النفسية المباشرة، وعدم إمكانية التحكم فى القدرات الخارجية الأولية، ومحدودية الإمكانيات العضوية – كل ذلك فى حد ذاته لا يثير اهتمام الجنس الدرامى. وكل الاحتمالات والأشكال الأخرى ممكنة. الجنس الدرامى لا يتأثر بالتقدير الحتمى المسبق لصفات الإنسان الفيزيولوجية والنفسية. فليس هناك من حكم عليهم أن يكونوا هم أنفسهم فقط، أو أن يعيشوا بإحساس أنهم لم يكونوا، ولن يكونوا أنفسهم دون أن يدركوا من هم. الفقراء يلعبون أدوار الأغنياء، المستنون يلعبون أدوار الشباب، المشوهون – وسيمون، الأشرار – خيرون الجهلة – علماء، والعكس. نجاح مثل هذا المشروع يتوقف على إرادة الفنان، حيث أن التخصصيات النفسية تصبح مجرد وظيفة للجنس الدرامى عندما تفقد قيمتها وقوتها. إن الكائن البشرى يمتلك تلك الحرية غير المتوقعة التى من الواضح أنها منزوعة منه فى الحياة العادية.

إن الفرد ذا النشاط المتزايد بشكل عام فى الجنس الدرامى لا يتأثر فقط بالجوانب الإيجابية والسلبية للحياة، وإنما أيضاً بالعلاقات العاصفة المؤثرة، المتبادلة – مع الزمن والفراغ ونسيج الحياة. الجنس الدرامى يقدم للبطل المواقف المختلفة عن مثيلاتها فى الحياة. وهى تستحوذ على المتفرج – القارئ وتجذب تركيبتها الشجاعة وخطرها. دون جوان يتحدث بشكل متواز مع اثنين من الفلاحين. وهذان، يرى كل منهما الآخر، وهما فى الوقت نفسه يقفان بالقرب تماماً منه – لكن التيار الزمكاني يبدو كأنه ينفصل طبقة طبقة.

يبدو وكأن الأبطال إما يوجدون فى فترات زمنية مختلفة، وإما فى فراغ متهشم إلى أجزاء صغيرة، ومستغرق على العيون والأسماع الغريبة. الفتيات "منومات مغناطيسيا"، عمياوات، صماوات تحت تأثير دون جوان. وفى "زواج فيجارو" يختبئ عدة أشخاص، فى وقت واحد، فى فراغ المقدمة الصغير الضيق فى حين يوقعون فى تبادل "مخابئهم" — واحد فقط يترك الأريكة ويذهب إلى هناك ليغطس واحدا آخر فى ذلك "المكن". وفى "مدرسة الوشايات"، فى حدود غرفة واحدة، يمكن لبعض الوقت إخفاء الناس الذين لا يجب أن يتقاطعوا مع بعضهم البعض. وتلك الشخصيات المخبأة تطل بالتناوب من مخابئها. ولكن ماذا لو ظلوا جميعا فى وقت واحد؟ فى نهاية "زواج فيجارو" تحدث بليلة طويلة مع تبادل للأحاديث — الأبطال يتسللون إلى هناك، ثم يطلعون إلى الخارج صوب الدهشة العامة وكأنهم يشاركون فى خدعة الصناديق "السحرية" بالسيرك.

من الممكن ألا نلتقى مع من اختفى خلف إحدى الأرائك. وليس من الجائز أن نمر بأحد أثناء تجوالنا فى عاصفة بالبرية. الملك لير، البهلول، إدجار، كينج، جلوسثير، كما لو أنهم استعدوا لحفل استقبالهم التراجيدى. ولكن كان بإمكانهم أن يظهروا كلا على انفراد فى لحظة ذروة المأساة. هاملت فى بداية تبادل الحديث بالذات مع هيرترودا يقوم بقتل بولونيا، بعد ذلك يجرى أيضا دياالوجا طويلا مع الملكة. كل ذلك فى وجود الجثة التى، على ما يبدو، قد صارت منسية، وكأن هاملت لا يرى بولونيا القتيل. هو يرى شبحا، يتحدث معه، وكأنه حى. وبعد ذلك يجر الجثة على نحو وكأنه لا يرتعد خوفا أمام منظر الموت. يبدو وكأن البطل يعيش فى عدة حالات نفسية فى وقت واحد. كل لحظة، وكل حدث بالنسبة له — منفصلة عن بعضها البعض. ولكن مع ذلك فالمشهد كله يتطور فى فراغ ضيق، فى مقطع زمنى قصير جار ومستمر.

الجنس الدرامى يشكل لدى المتلقى انطبعاَ مزدوجاً حول حرية الإنسان واستقلاليته. الإحساس بالحرية متوتر فى أمور عديدة. القارئ — المتفرج يتابع باستمرار كيف أن العديد من الأفعال وردود الأفعال مشروطة، لا تشبه ما فى الحياة، وكيف أن البطل لديه القدرة على تحمل الكثير، وكيف أنه قادر على تحقيق الكثير. الأبطال يستطيعون مناقشة عدم جدوى الكون، ولكن فى

حدود الموضوع تتجلى على الدوام إمكانية توجه ديناميكية لكل ما يحدث. إن التجريدات العالية، كقاعدة، تركز بصورة ثابتة على الواقعة البسيطة المحددة للموضوع المفهوم للتفكير العادى. ولو كان الهدف الوحيد المناط بهاملت إعادة بناء "الاتصال المقطوع للزمن" لما صار النص المسرحى شهيرا ومعروفا بوجه عام. من الضروري أيضا فى النص أن يسعوا إلى عقاب الشرير — المغتصب للسلطة. ربما لا تخلو النصوص المسرحية ذات الجنس الدرامى من التعقيدات والمصاعب — ولكنها تصنع وهم إمكانية وضوحها وفهمها. سهولة الإدراك تقوم بشكل لا إرادى بعملية هرمنة انفعال المتلقى حتى ولو كان الحديث يدور حول تراجيدية فظيعة.

من ناحية أخرى، فإمكانية تصميم الجنس الدرامى للفعل، و "تماسك" الحدث للصراعات الضرورية، واللقاءات والاستعدادات "المفاجئة"، النجاح والفشل، وخلافه — تولد نموذج البطل — الدمية الخارقة التى يوجهها المؤلف كما يشاء. البطل يستوطن، أو يعيش بصورة عضوية أية حالة معطاة. الإنسان — كوحدة جمالية — يوجد فى الجنس الدرامى تحت المراقبة العلنية والصارمة للمبدع. والأخير يسهر من أجل ألا تكون حياة البطل خاوية أو فقيرة بالأحداث. أما الدراما التى خارج الجنس الدرامى فتحاول القيام بصنع وهم الشخصيات الحرة، وكأن المؤلف قد نسيها. لا تعتمد على أى شئ آخر سوى على بعضها البعض وعلى العالم القاسى. الجنس الدرامى كما لو أنه على استعداد بصورة واعية للاشتراك مع الواقع فى تحمل المسؤولية كاملة عن منح الأبطال حمل التبعية الثقيل، ومحدودية الإمكانيات. والاعتماد على قوة خارجية ما غير موجودة للبطل وللمتلقى إن دل على شئ فإنما يدل على القيود المفروضة على الشخص الفاعل — وكذلك على عدم وجود حدود لتفكير — أفكار — المؤلف. التبعية فى هذه الحالة — هى أيضا الإحساس بأنك مثبت فى منظومة ما، فى شئ ما كلى.

الجنس الدرامى يتعامل مع القارئ — المتفرج إلى حد ما كطفل. ويهتم بأن يستوعب المتلقى بسهولة النموذج الفنى المطروح للعالم دون أن يتمكن من الخوف من تناقضاته، ودون أن يلاحظ خلفيته الفلسفية الكئيبة، حتى وإن ترسبت جميع تفاصيل المضمون التى "لا تتضب" بأى شكل على المستوى الوراثنى. أما الدراما التى خارج الجنس الدرامى — فهى فقط للكبار البالغين

الذين لا نخشى أن نصيبهم بشئ. حيث يجب عليهم بوعى تام وليس بشكل عابر – بصورة مستقلة ومن دون تلقينات ومواعظ المؤلف – أن يدركوا مدى صعوبة وتعقيد العالم الإنسانى إلى درجة لا يمكن تفسيرها أو التعبير عنها.

قراءة فى "الخال فانيا"

تأليف : مارك رازوفسكى

هذه ليست مخطوطة متخصص في الآداب، وليست أيضاً لمتخصص في عالم تشيخوف، لكن الدافع لكتابتها جاء، وبالدرجة الأولى، من مصدرين أساسيين: الأول — من أوراق ودفاتر الإخراج التي ضمنتها العديد من الملاحظات. والثاني — من جهاز التسجيل المنزلي الذي سجلت عليه جميع الالتباسات والتشويشات، والتهويمات التي كانت ترد على لساني. وقد فعلت ذلك بشكل ذاتي ولنفسى كخطوة ضرورية وعمل تمهيدى لإخراج المسرحية. ولكن الآن، وبعد أن تمت المحاولة بالفعل وشاهدها الجمهور، فمن الضروري والمهم أن نعيد اكتشاف عالم تشيخوف على ضوء هذه التجربة للخروج بفهم جديد له.

إن كل قراءة جديدة هي، في المقام الأول، عملية إبداعية. وباعتبار أن قراءة النص محاولة ذاتية، أو بمعنى أدق هي محاولة فردية، فمن الممكن أن تكون قراءتي مفيدة وخلقة لقارئ آخر له محاولة ذاتية مختلفة، ومن الممكن أيضاً ألا يكون لها أى تأثير في هذا القارئ. وبشكل عام لا يوجد لدى هذا السوازع اللجوج لفرض رؤيتي / قراءتي — الذاتية — على القارئ. إلا أنني أود التركيز على أنه من خلال التعامل — القراءة — مع النص تتولد لديك بعض الأفكار الجاهزة مسبقاً، مثل تلك التداعيات التي تخلفها كلمة الكلاسيكية، أو التعليمات التي يتلقاها الممثل من المخرج في صيغة جاهزة، حيث أن هذه الأفكار الجاهزة لا تأتي هكذا من فراغ، أو من لا شيء. فعندما نلقى بحجر في الماء، نرى الدوائر الموجية وقد بدأت بالانتشار. والتداعيات مثلها مثل هذه الدوائر، أو لنقل أن هذه الدوائر مثلها مثل التداعيات. فالدائرة الأولى تكون واضحة جلية ومحددة، ثم تأتي الثانية، والثالثة... والعاشرة... إلخ والنص التشيخوفي يمتلك خواص هذه الدوائر الموجية من حيث الغزارة والجزالة، وأبسط شيء فيه يتحول إلى قيمة ذات أهمية عالية تصدر صدى واسعا نتيجة لتقاطع الخطوط المرئية وغير المرئية، والمبنية على تناسب أجزاء العمل الفني الدرامي المعقد، والذي يمتلك ضروراته وتشعباته وأسراره عند تشيخوف. إلا أن القراءة يمكن أن تحدث بشكل سلبي، وفي هذه الحالة يكون القارئ — المتعامل مع النص — مثل بقرة تجتر وتجتر فقط، لأنه ببساطة

يتعامل مع النص بشكله المكتوب على الورق، ودون وعى لأى دوائر وتقاطعات ناجمة عن الكلمات التى تحتل مركز الجملة، وتدور حولها الفكرة. وهذا النوع من انزلاق العيون على الكلمات يعتبر غير مثمر بالنسبة للمسرح. فإذا كان الأدب عبارة عن قاعدة — قانون — فإن المسرح هو الصيغة الروائية لهذه القاعدة، ولكى نؤسس العلاقة.. ونوطدها بين القاعدة والصيغة، لا ينبغي أن تكون القراءة سلبية، بل يجب أن تكون قراءة نافذة وتفصيلية ومتأنية، أى: دراسة، وإلا تعرضنا لخطر الإنحطاط الثقافى المعرفى، والجهل باللغة المسرحية التى يكتب بها الكاتب مسرحيته ووقعنا فى فخ عدم فهم وإدراك البديهيّات الأولية للوصول إلى أعماق النص.

إن تقديم الأعمال الكلاسيكية يعنى دائماً — شئنا أم لم نشأ — الارتداد والنكوص عما يجرى فى زمننا المعاصر، ذلك الزمن الذى أصبح يشكل عالماً قاسياً من الخواء الروحى، الذى يفتح بدوره هوة حالكة من انعدام القيم والمفاهيم الإنسانية. مما يتطلب بشكل فوري العودة إلى الثقافة الكلاسيكية بما تنطوى عليه من زخم فكرى وإنسانى. وفى الوقت نفسه يعنى التوغل فى المعاصرة على ضوء استلهاام الثقافات الكلاسيكية، وبمساعدة تجارب وخبرات أصحابها، والتى نستدعيها خصيصاً لسد هوة الفراغ الروحى للزمن المعاصر، والقضاء على كل ما يتسرب إلى أرواحنا من خواء يشمل كل شئ. فالإقبال على القديم ينشأ بسبب النزوع إلى الجذور الأصلية والتوق إلى التراث حتى لا يموت فى لحظات الرعب المتأصل، أو ينثر فى خضم تمزقات العالم المعاصر، بل ليبقى دائماً وأبداً فى وعينا ووعى أحفادنا. إن إدراك عظمة التماثيل والآثار القديمة لا يتأتى من صمتها المخيم فى الفضاء المجرد، ولكن عن طريق حركتها الواقعية الدائبة فى الوعي المحسوس — الموضوعى — لكل إنسان على حدة فى عالمنا الحاضر. وبالتالي فإن إعادة إنتاج ما مضى يجب ألا تكون، فى أى حال من الأحوال، مثل إقامة تماثيل لتماثيل أخرى. والمقصود هنا ذلك الفن الميت الخالى من القيم والأخلاقيات الإنسانية، الذى يرضى الكثيرين من الأدعياء والكاذبين على الرغم من إفلاسه وعدم فعاليته فى الواقع. فالماضى الذى يُنسَج بشكل غير عضوى مع الحاضر، يتم نسيانه، ومن ثم يندثر ويذهب هباء، ومن الأفضل للحاضر أن يندفع متدفقاً فى

المستقبل بدلاً من الاستقرار في التاريخ. لكن إذا كان الماضي غير مدروس ومستقراً، فسوف يكون المستقبل غير معروف. وعندما تشكل الكلاسيكية الجوهر الروحي للحاضر، فهي جديرة بالدخول إلى المستقبل، ويتم ذلك فقط عندما تجرى في هذا الحاضر عملية تحرر وانعتاق الروح، بعيداً عن محاكاة هذه العملية أو تزويرها، لأن الثقافة تأخذ دورها الطبيعي عندما تتغلغل في العمق، وتعيد إنتاج نفسها، وتبعث في الذاكرة عملية بحث جبارة عن الحقيقة، وعن ذلك الذي اندثر وغاص هناك في المجهول. في هذه اللحظة الخطيرة تصبح الثقافة ضرورية للجماهير التي صارت ضامرة الإحساس، وعديمة الاكتراث بأي تراث مهما كان رائعاً وجميلاً. والمقصود هنا بالطبع هو تشيخوف الذي ينكره رايهننا، وتنكره انغماساتنا في مشاكلنا الخاصة، ذلك الكلاسيكي الذي مازال يخلق عالماً فوق رؤوسنا، وتلزمنا قوة ضخمة للوصول إليه، لأننا في الواقع قد ابتعدنا كثيراً عن التراث، وعلينا أن نقطع مسافات طويلة من أجل عملية التماس مع هذا التراث. عندئذ سنجد أننا نصطدم بالإشكالية الدائمة لتأثير الذين ماتوا عضوياً فقط: فهل أعمالهم تؤثر "أو لا تؤثر" فينا نحن الأحياء؟ وهل هذه الأعمال لها نفوذ "أم هي دون نفوذ"؟ وفي حالة الاعتماد المباشر على كفاءتنا في قراءة أو عدم قراءة النص القديم - فهل إعادة الخلق الفني في خبرتنا تعطي "أو لا تعطي" متعة خيالية كاملة، مادامت تظهر "أو لا تظهر" بداخلنا قدرة حقيقية على رؤية ما تحقق في الماضي من نماذج وأشكال مسرحية حية؟ وعندما نجد في أنفسنا تلك القدرة على اكتشاف العلاقة بين تصوراتنا عن العالم الذي مضى، وبين أحداث التاريخ التي جرت فيه وتناولتها الكتب بالشرح والتحليل، فسوف يحضر العالم الماضي لتشيخوف، وشكسبير، وغيرهما، ويمثل أمامنا بشكل فعلي ومقنع، على الرغم من ابتكاراتنا واختراعاتنا الفنية. إن الكلاسيكية تشكل لنا تصوراً عن أنفسنا فيه معنى الخلود، وفيه إمكانية الوصول إلى أرقى مراحل المعرفة، بل وتؤكد لنا عن أنفسنا، أننا نعيش في كل الأزمنة، وفي كل الأماكن، خاصة في حالة تحطيمنا للزمن، وسلخ الأحداث التي جرت فيه، والتصقت بكل شوائبه، وعندما نحمل هذا الزمن إلى زمننا الحالي، إلى الـ "هنا" و"الآن" الخاصتين بنا. كل ذلك هو اللعبة المسرحية، وتيار صيروراتها على خشبة المسرح. فالإنسان - الممثل - في ملابسه ليس فقط تلك

الشخصية التى كتبها المؤلف، ولكنه الـ " أنا " التى تعطى من ذاتها قوة وزخما، وتؤكد وجودها فى كل الأزمنة، وكل الأشياء، وكل الأماكن.

على ضوء ذلك، فإن الرغبة فى عرض أية مسرحية كلاسيكية تبدأ من القراءة المتواضعة للنص المسرحى مع مراعاة أن تكون قراءة واعية متعمقة ونشطة تقود إلى تكوين التصورات الإخراجية والحلول السينوجرافية. ففن المسرح النفسى لا يوجد، ولن يوجد، دون المرور بهذه الخطوة العملية، التى دعا إليها الموسيقار " ساليرى " الذى كان يضع موسيقاه على أسس وقواعد القوانين الموسيقية المحسوبة، وعلى أسس ما يسمى بالجبر الهارمونى، مما دعاه إلى انتقاد موسيقى " موتسارت " التى لم تكن تراعى هذه القواعد والأسس بقدر ما كانت تعتمد فى عظمتها وقوتها وهارمونيتها على عبقرية موتسارت نفسه. وعلى الرغم من تدنى الاهتمام بالمسرح النفسى يوما بعد يوم إلا أن ذلك لن يؤثر فى قوته وعظمته، لأنه دائما يتناول كل ما هو مجهول ومتعدد الوجوه من طبيعة الإنسان.

وبرغم تأكيدنا اليوم من هبوط وانحطاط المستوى العام لحرفة الإخراج الخاصة بهذا المسرح، فإننا ندرك بشكل لا يقبل الجدل بأن هذا الفن هو ذروة الاستيعاب الفنى للعالم. ومن المحزن حاليا أن نرى انهياراً (ليس نهائياً) لمدرسة الممثل الروسى القائمة على " المعيشة " — معيشة الممثل للدور، وعلى أداء ممثلينا الرفيع والعقلانى المبني على الدوافع. وفى الوقت الحاضر يؤدي الممثل دوره بشكل مبالغ فيه، وبإضفاء حالة من التصنع والصراخ. لقد أصبح من النادر حاليا وجود تلك القاعدة العلمية الأكاديمية التى تتطلب حالة من التناسب بين ما تتطوى عليه الشخصية المكتوبة، وبين الممثل الذى يؤدي هذه الشخصية على المستويين الداخلى والخارجى، والتى كان يطلق عليها، قديما، إتقان الدور، دون مبالغة عن طريق إدراك جوهر وماهية الشخصية، من أجل تجسيد الفكرة، ومن أجل كل ما هو رئيسى ومهم. وعلى الرغم من ذلك فالمسرح يذكرنا دائما بجوهره، وبعظمته غير العادية، وأنه فى كل هذه الحالات لا يزال يؤدي طقوسه فى تؤده ومهابة، ولا يهبط أو ينحط إلى حضيض المبالغة والبهلوانية، ويحفظ تراثه وكينونته التى تعلن دائما وأبدا عن الـ " أنا " غير المتحفية، وغير الروتينية، وغير الملساء، وإنما تلك الـ

"أنا" التي يحققها ويعلن عنها عن طريق المشاركة والتعاون والصراحة والإخلاص، والتفاني في الجوهر. وسوف تظهر هذه الـ "أنا" عندما يمتلك المسرح قوته الجبارة وصراحته المطلقة في رفض الإنحطاط والمبالغة والابتذال، وينهض ليصنع من نفسه جسرا روحيا ومَعْبَرا من الإنسان إلى الإنسان الآخر، وأن يجد في نفسه القدرة على التجديد، وإمكانية التخلص نهائيا من التفاهة والتكرار، ومن ثم يعيد نفسه إلى صفائه السابق ونقائه وعظمته على أسس وقواعد معروفة منذ القدم لكنها لم تستخدم حتى الآن، ولم يتم تطبيقها من قبل.

سوف نقرأ مسرحية "الخال فانيا" كما لو كنا نقرأها للمرة الأولى، لكي نبدأ بعد ذلك في تقديمها على خشبة المسرح. ولذا فسوف نتوقف قليلاً أثناء القراءة كي نفهم شيئاً ما، ونناقش ونتدبر ما نقرأه، ومن الضروري أن نعمق في أنفسنا الإحساس بهذا العمل الفني. سوف نقرأ، وندرس النص، ونغوص فيه سوف نمر بأصابعنا في بطاء شديد على كل حرف، وكل كلمة. وسوف نحصر كل ملليمتر في كل سطر. وسوف نرتجف ونرتعش مع كل علامة تعجب أو فاصلة أو نقطة أو علامة استفهام. ولن ندعى أى شئ آخر سوى تلك النظرة الهادئة إلى الصفحة المطبوعة، فإننا لن نكتشف أى شئ آخر جديد، ولن نحاول إمساك أذننا اليمنى بيدنا اليسرى. سوف نقرأ فقط، وبشكل بطئ ومدقق وممل ... ومن المهم جدا أن يكون ذلك مملا جدا إلى درجة أن نصبح نحن أيضا مملين، بل ولنجعل الملل يتسرب إلى أنفسنا إلى حد يثير النفور والعزوف. وعندما ننهي قراءة هذا النص التشيخوفي العظيم "الخال فانيا" من الغلاف إلى الغلاف، سوف نحصل على متعة لا تضاهي، أى من العنوان وحتى آخر حرف، وإلى أن "يسدل الستار بهدوء".

عندما كان شئ ما لا يعجب تشيخوف في أحد عروض مسرحياته، كان يقول دون عصبية "إنهم لم يقرأوا النص، فهناك كل شئ مكتوب". ومع ذلك فمازالت هناك بديهيات عامة يتم تجاهلها وإهمالها، فبدلاً من "قراءة النص"، نرى المخرج يشرع في الإخراج مباشرة. والإخراج بالطبع ليس قراءة عابرة، لكنه إعادة قراءة ودراسة وتوغل في النص. وعلى الرغم من ذلك، فإننا نرى المخرج وقد اتخذ هيئة العالم الضليع، ومن ثم يبدأ في التعامل مع

النص بقوانين من خارجه، وتجد أن الأدوار قد توزعت، وفنان الديكور قد وضع تصميمه، والعربة قد وضعت أمام الحصان من أجل إطلاقها من فوق الجبل ! وهلم بنا. إن فهمنا لتشيخوف يتشكل أثناء عملية إجراء البروفات الأولية، بل وحتى في غضون مرحلة القراءة الجادة، حول المائدة، والتي تتطلب معالجة مبدئية للنص: تحليل كل كلمة في منظومة الشخصيات، وتحليل الموضوع، والمشاهد، والشخصيات نفسها، والآلاف المؤلفة من التفاصيل البسيطة التي يمكن أن تكون على درجة عالية من الأهمية. إن لغة العمل الذي نحن بصددده الآن لن تصل إلينا بشكل ذاتي ومن تلقاء نفسها، ولن تقفز من النص من جراء تلك الارتجالات غير المنظمة، ومن الأفضل ألا يكون هناك أي نوع من الارتجال والحذقة، فتشيخوف لن يسامحنا على أية حال. وبالأحرى فإن جميع تأنقاتنا وبهرجاتنا الشكلية سوف تكون باطلة وعديمة الأساس، وبدلاً من التعمق في النص، فس نحصل بإرادتنا على ما يمكن أن يبهز المشاهدين المسطحين، أو النقاد السطحيين، في الوقت الذي يعتبر فيه كل ذلك خيانة فظيعة للمؤلف، بل يعنى إنتاجاً هشاً ورخيصاً للعمل الفني نفسه. فتشيخوف يتكون في عمومته من ألغاز، ومن أجل الإقدام على فك طلاسمها، يجب أولاً أن نقرأ النص قراءة عادية متأنية، كلمة كلمة، وجملة بعد أخرى. وهنا يتحتم علينا فهم عملية القراءة. فقراءة النص تسبق عملية الدراسة وتعدنا للدخول إلى مرحلة أكثر جدية ومسؤولية، ألا وهي البروفات. القراءة هي فقط المدخل إلى تشيخوف، وبدونها لن توجد أي نتائج على الإطلاق، ويمكننا أن نقول: ها هي المسرحية أمامنا على خشبة المسرح ... وبالتالي فهي نتيجة ! وفي الحقيقة سوف نكون قد ابتعدنا عن تشيخوف الحقيقي، وعن الثقافة الحقيقية، لنقف وحيداً على الجانب المضاد ومعنا تشيخوف آخر ممسوخ. وعليه فمن الضروري بداية أن نطالع النص في مجمله بطريقة المطالعة المدرسية، وبأسلوب البحث عن الإبرة في كومة القش. وعلى الرغم من التعب والملل والإنهاك، فالقراءة البطيئة - وكلما كانت بطيئة، تكون أفضل، وكلما كانت تفصيلية، تكون أكثر فائدة - تعتبر ذلك الوقود الذي يشغل محرك الممثلين بسرعة صاروخية. وفي النهاية يمكننا ألا نكثر بموافقتهم أو عدم موافقتهم، فالأهم والأساس هنا هو إيقاظ وإثارة خيال وثقافة الذين يؤدون الأدوار، لأن قراءة تشيخوف " تلد أرواحاً جديدة"،

وتجعلها مستعدة للإبداع الحر والكامل على خشبة المسرح، وبعيدا عن أى غباء أو عبث. إن عملية الخلق والإبداع تبدأ بعد مرحلة الحفر والتقيب، بعد الحركة الإنهاكية على كل ملليمتر، بعد الحصول على أكبر عدد ممكن من محاولات التعرف والتشخيص لما هو مكتوب حتى ولو كان بالفعل " هناك كل شئ مكتوب ". فجميع محاولاتنا للإقلاع والهبوط تتطلب خط طيران ممهدا قد مهده المؤلف، ولكن لسوء الحظ فهو ليس مستقيما على الإطلاق، بل تملؤه المنحنيات. وحتى الفرنسي ... كوكلان - الأكبر الذى عاصر تشيخوف وعاش بعده خمس سنوات كاملة - أشار فى كتابه " فن الممثل ": (عندما يقدم الممثل " بورترية "، أى يؤدى دورا - فمن الضروري أن يتسلل إلى نوايا المؤلف وأفكاره ليجت ويستفسر عن معنى وأبعاد كل شخصية عن طريق القراءة الواعية المتعددة). ومنذ زمن ستانسلافسكى والممثلون لا يقرأون النص بأنفسهم، بل يقرأونه مع المخرج - وهو الذى يقرأه عليهم.

إن صعوبة تشيخوف تتلخص فى أن ما يسمى بموقف المؤلف عند هذا الكاتب لا يتجلى فى تلك الكلمات التى كتبها، إنما يظهر هذا الموقف فى الكلمات وفى علامات الاستفهام والتعجب والفاصلات والإشارات والإيماءات التى تموه هذا الموقف بأشكال عديدة، وتبدو وكأنها لا تملك أى قيم دلالية، أو معان فى سياق النص. إلا أن هذه اللغة بالتحديد قد استخلصت من اليومى والعادى والمعتاد ... وذلك اليومى والعادى مترامنة بطبعها مع التخيل والاختلاق والتلفيق، وكل ذلك يشكل عالما كاملا يعيش فيه الناس كالشظايا، وأيضا عدم وجود الحدث نفسها، والغياب الشكلى الخادع لهذه العملية فى موضوعاته التى تتركب من محاور ومدارات وموضوعات دقيقة، إلا أن صغرها ودقتها وعفويتها الظاهرية تخفى ما يسمى بغياب الحدث المزعوم فى مسرح تشيخوف. لكن كل ذلك وبطريقة غريبة يبدأ فى التراكم، وعلى نحو ما مفاجئ يظهر كل ما من شأنه أن يباغت ويصعق، مثل طلقة نارية، أو ضربة سكين، أو صرخة مدوية، أو أى شئ آخر يفجر ذلك السريان المنسجم لسامة وملل الحياة. فالأبطال مثلا، يتبرمون من الضجر الذى يلفهم، وفجأة يظهر مشهد قتل، قصير مثل الومضة (مع أن عملية القتل يمكن أن تفشل)، أو عملية انتحار ما، حتى ولو من وراء الكواليس.

إن الطاقة الانتشارية، أو تلك القدرة الاتساعية المتسلسلة لجميع النصوص التشيخوفية شبيهة بالأعمال البوليسية، ولكنها فى الحقيقة تتناقض وتختلف معها كلياً، فهى تبنى على أساس المفارقة وعدم المنطقية، فى حالات الخطأ وسوء الفهم، والسخافة، والحماسة، والبلادة، وتقوم أساساً على منطق الفعل ورد الفعل، والأحاسيس. وهنا نرى لماذا يكون من المهم والممتع فى آن واحد البحث والتقيب فى معانى الحوارات التشيخوفية التى تدفع وتقود شخصياته مع بعضها البعض إلى الدخول فى مباحثات، ونقاشات، ومجادلات، ومخاضات، ومشاجرات، حيث تتصادم هنا، ليس الأفكار أو المفاهيم الفلسفية، وإنما الناس — هؤلاء البشر الأحياء وعلى العكس مما هو موجود فى الأدب الروسى عند ديستوفسكى، وفى بعض مؤلفات تورجينييف، وإلى حد بعيد عند تولستوى. فتشيخوف يبتكر نوعاً جديداً من الـ "النص داخل النص" (Meta - Dramaturgy)، حيث يوجد الإنسان دون رداء أيديولوجى، أو قناع "ماسك" دينى، إنما ببساطة يوجد كما هو، وفى علاقات مع أناس على شاكلته. فى هذه الحالة تجرى عملية اختلاط للأنواع أو الأجناس الأدبية التى هى من مميزات مسرحه، وفى أصعب اللحظات التراجيدية يمكن أن تبرز حياة أشخاصه بنوع من العتة والبلاهة الفكاهيين، أو تهبط إلى أوطأ مناطق تقاطعات الصوت مع الصمت، فها هم فى حالة يأس وقنوط، بينما يودعون الحياة لاهين مرحين، والقيم التى ضحى من أجلها الآخرون، نرى أن هذا الخال وهذه الخالة يحاولان إهمالها. ولذا فإن خمولهم واضطرابهم يغذيان فيهما الأوهام والخيالات. إن المؤلف هنا ينظر إلى أبطاله من خلال حاجز زجاجى يمسخهم، بتهكم وسخرية، مما يجعلهم فى مواضع ما خلف هذا الحاجز، يبدون واقعيين، بل أكثر واقعية، فيحيل حياتنا المعاصرة كلها إلى حياة مسرحية تجرى أحداثها أمامنا. إن جميع الأزمات الروحية، والحساسية المرضية عند الأبطال التشيخوفيين لا تحمل مطلقاً أية مسؤولية أمام الإله، فهم يمارسون النسيمة مع بعضهم البعض، ويرتكبون الآثام كما لو كانت جوهراً لعدم إيمانهم، يحدث كل ذلك دون فلسفات المعاناة الدينية، وبدون جهد فوق قدرة البشر للتعرف على الحقيقة، وإدراك أين يكمن الشر، وأين يكمن الخير، ولكنهم ببساطة يعيشون بالشكل الطبيعى، وعلى مستوى التعرض للصدمات والهزات المعيشية العادية، ودون مبالغة أو حذقة. فهل

يظهر شئ ما فى نهاية أعمال تشيخوف كما لو كان واضحا ومباشرا، وقطعيا؟ نعم يوجد ذلك، ولكن دون رياء أو ادعاء فى المعانى والدلالات، ودون حماسة وتحمس وإنما كنتيجة لتدمير المصير وانكساره، مثل اكتشافك فجأة أنك قد وقعت فى ذلك الفراغ الخائق للأبعاد الأربعة (T. Z. Y.X). فى هذه النهايات التشيخوفية يوجد تشاؤم إنسانى عميق، وكفر مطلق بإمكانية فهم وإدراك مغزى الحياة، وقسوة خفية، وشك كبير: نعم أيها البشر... ليس هناك أى أمل بسبب الخضوع والاستكانة... بسبب استحالة إمكانية الحياة نفسها. يعيش فقط النساك، والزاهدون، وفقط المتعصبون لأفكارهم وأعمالهم، أو هؤلاء الذين يعالجون، ويزرعون الأشجار، ويعلمون الأميين. إن متاعب حياتهم أيضا تزداد وتتفاقم بسبب الانحطاط والمخاطر، غير أن هذه الحالة من الشذوذ والاهتزاز هى جزء من اختيارهم، وبمحض إرادتهم، لطريقة حياتهم. وعلى الرغم من هذا الاختيار الخالى من أى إيمان، إلا أنهم فى الحقيقة قد فعلوا ذلك ليس فقط من أجل أنفسهم، ولكن أيضا من أجل الآخرين. وعلى ضوء ذلك فقد تغلب تشيخوف على تشاؤمه المعروف، وأعلن عن إيمانه الإنسانى بهدوء وبلا ثرثرة، فجلس فى " الكارثة " بمحض إرادته، وسافر إلى جزر سخالين من أجل أن ينجز فقط ما كان يجب أن ينجزه كل كاتب روسى فى ذلك الوقت، وقد فعله شخص واحد فقط، هو أنطون بافلوفيتش.

إن النص المسرحى هو القانون، أما المسرح فهو صيغة هذا القانون ومفجر مكنوناته. لقد شاهدنا أكثر من مرة ظاهرة غريبة جدا بالنسبة لأعمال تشيخوف، فعلى الرغم من أن النص يسرد أمامنا على خشبة المسرح، إلا أننا نلاحظ أن تشيخوف نفسه غير موجود. ونسأل أنفسنا: ماذا حدث؟ وفى هذه الحالة نجيب:

— الممثلون أدوا أدوارهم بشكل سئ، والمخرج أخرج المسرحية بشكل أسوأ.

لكن من أين يأتى كل هذا "السيئ"؟ ولماذا يكون هناك "إخراج" فعال، وآخر غير فعال؟ هذا بالطبع يوضحه لنا النقاد، فهم يقومون بالعمل ويحللونه، ثم يحكون لنا عن انطباعاتهم. لكن للأسف سيكون الوقت متأخرا، وسيكون من الصعب الإمساك بتشخوف. فهذا المؤلف بالتحديد يستخدم دلالات كلامية

مضادة للكلمة نفسها، فالجملة الكاذبة التى تقال على لسان الشخصية تحوى حقيقة ما، وهذه الحقيقة تصل إلى وعى المُشاهد. لأن الكذب الواضح فيها يعتبر بالنسبة لنا تعبيراً لفظياً. فما يقوله البطل التشيخوفى فى كثير من الأحيان هو عبارة عن كلام فارغ وسخافة غير متجانسة أو مقبولة، بمعنى أن الخاصية الموجودة أمامنا هنا، والتى يجب أن نفهمها، هى أننا مجبرون على ألا نؤدى، لا الكلمات نفسها ولكن ما بينها، أو ما تحتها، أو ما فوقها، أو ما هو بالقرب منها، أو حتى ما هو بعيد عنها نسبياً. إن تعيين وتحديد المغزى، والبحث عن المنطق، هما الشرطان الأساسيان للتعامل مع المسرح التشيخوفى. ذلك المنطق الذى يُمكن المُشاهد من فهم المضمون الانفعالى الحى والمؤثر فى البناء الدرامى ككل، أى فى تلك العلاقات المتبادلة بين الناس الموجودين على خشبة المسرح، وليس منطق المعلومات أو الكلمات نفسها. لأن تشيخوف هو عبارة عن الدلالة اللفظية المسرحية ذات الخصوصية الشديدة، والتى تعمل على البحث عن مغزى الكلمات فى حالة الاختفاء الكامل لدلالاتها. وقراءة مسرحيات تشيخوف ما هى إلا محاولة لفك طلاسم هذه الدلالات، من أجل أن يقف الممثلون على خشبة المسرح، تحت الأضواء، وينطقوا كلمات رائعة، لا تكمن روعتها وقوتها فيها، بقدر ما تكمن فيما وراءها من حدث / فعل، وقلق، ودلالات حقيقية.

"الخال فانيا" – أعظم مسرحية لتشيخوف، لكنها لم تقرأ حتى الآن.

العنوان بسيط ومضجر، ليس له صدى مسرحى، وببساطة فهو ليس عنوان شاباك. خال، خاله، بابا، ماما – كل ذلك ليس بالشئ الذى يلمع ويومض أو يهز طبلة الأذن، ولا يجذب خلفه أو إليه. فأى "خال" (دياديا) كلمة تبعث على الضحك وتستدعى ابتسامة ما بسبب تركيبها اللفظية المكونة من التكرار الغريب لحرفين (ديا)، والتى تتشابه مع الكثير من الألفاظ الموجودة فى لعثامات الأطفال (ديا – ديا)، ومثل ذلك (دادايزم). كما أن هناك اسماً آخر مضافاً إلى (دياديا)، وهو اسم "فانيا" الراقص، وهو اسم طريف بالنسبة للروس ! اسم يتكون من ثمانية أحرف تُكوّن كلمتين، كل منهما تضم أربعة أحروف. إنها قسمة بالمناصفة تعطى للعنوان ذلك الإيقاع السرى الدفين، الذى يبث فيه قدراً هائلاً من الفتنة والسحر. وهذا ما حدث لى عندما

سمعت اسم المسرحية باللغة الإنجليزية " أنكل فانيا " بذلك الإيقاع الصوتي، وبصرف النظر عن كون الإنجليزية هي لغة تختلف عن اللغة الروسية، لكنها أعطت التسمية نغما مميزاً. وباختصار فهذا العنوان له شكل خاص ومميز، وجمال ذو تأثير مهدئ بالمقارنة مع تسميات أخرى مثل "هاملت" و"عطيل". وهناك مسرحية أخرى لتشيخوف تملك نفس الخاصية من حيث علاقة القرابة بين الشخصيات وبين الاسم، وهي "الشقيقات الثلاث" (تري سستري) التي تعتبر من المسرحيات التشيخوفية التي لا تعلن عن نفسها. وعلى الأرجح فإن تشيخوف هو الوحيد الذي استطاع أن يسمى أعماله بهذا الشكل، وبإصرار على المؤلف والعادي، وكما لو كان يقول: لا تتوقعوا أي شيء مفاجئ من قبلي، فسوف أقترح عليكم شيئاً عادياً ومبتدلاً، وفي أحط صور السأم والملل، فهل سيكون ذلك ممتعاً لكم؟

" الخال فانيا " — كلمتان كفيلتان بإبعادك عن المسرح، وعن التعامل الطبيعي مع عمل فني في سوق الفن. فالمؤلف يعلن بدهاء عن حكايات وشخصيات، أولها شخص ما يدعى " فانيا "، يتضح فيما بعد أنه بالنسبة لإنسان ما " خال ". فهل يبقى هناك شك في أن كل ذلك بلاهة وضجر وسأم؟! " بلاهة وضجر وقبح " مثل الحياة نفسها. ففي الأدب العالمي، وفي المؤلفات المكتوبة خصيصاً من أجل المسرح، تنتشر ظاهرة تسمية العمل باسم البطل الرئيسي مثل "هاملت"، "لير"، "عطيل"، "ماكبث"، "روميو وجولييت". ومن الواضح أن شكسبير لم يكلف نفسه عناء البحث عن أسماء غريبة. ومن هذا المنطلق فقد أطلق بوشكين بعض الأسماء على أعماله مثل "جودونوف" و"موتسارت وساليري"، وهناك المئات من الأمثلة الأخرى على هذه الظاهرة. وأنطون تشيخوف أحد هؤلاء، بمؤلفيه "إيفانوف" و"الخال فانيا". ففي ككل من الحالتين تبرز عملية عدم التصنع والادعاء بشكل واضح وسافر. إلا أنه وبمنظرة واعية مدققة يتضح أن هذا الوضوح والتحدى ما هو إلا رداء يخفي الظهور الذاتي للمؤلف. وهنا تتجلى حيلة تشيخوف في تحويل انتباهنا، واتخاذ موقف كما لو كان لا يستهويه، وليس من مصلحته، نجاح أي مبدع يتناول هذا العمل. وهو يفعل كل ذلك من أجل أن ينقل إلينا انطباعاً بأنه يقود فهمنا وانطباعاتنا، لكنه في الظاهر يرفض التأثير فينا، فكل ما يهمله هو

الطريق إلى الحقيقة، وليس العنوان هو ما يهمه إطلاقاً، ولأنه يدرك جيداً أن ذلك كافٍ لجذب المشاهد والسيطرة عليه، وليس هناك أى داعٍ لافتعال أى مبالغات وحذقات فنية لحث المشاهد وتنشيطه واحتوائه ... إلخ.

ولنبداً فى تحليل قائمة الشخصيات.

الأول على رأس هذه القائمة هو "سيريرياكوف ألكسندر فلاديميروفيتش" (أستاذ متقاعد). ولكن ماذا تعنى (أستاذ متقاعد)؟ فضابط متقاعد شئ مفهوم، بمعنى أنه أحيل إلى التقاعد. ولكن الأستاذ؟ كيف يمكن للأستاذ - البروفيسور - أن يكون متقاعداً؟ أن يكون على المعاش؟ وتشخوف هنا يضع بطله رقم ١ كما لو كان يخطو خطواته الأخيرة فى الحياة، لأن التقاعد يعتبر وظيفة لعاطل، ونهاية مطاف وهو بذلك يستدعى دراما ذلك الإنسان الذى يفضل الماضى على الحاضر، ويظهره كعملاق متعب مستسلم.

"يلينا أندرييفنا" - الزوجة (سنة ٢٧ سنة)، ولناخذ فى اعتبارنا لحظتين:

١ - زوجة أستاذ - بروفيسور - تتأذى باسمها واسم أبيها.

٢ - المؤلف يصر على تحديد عمر البطلة بالضبط.

هنا يظهر موضوع السن حتى الآن على مستوى الإشارات فقط، ونتيجة لذلك، فعندما تتطور الأحداث، سوف يتحدث البطل كثيراً عن التوق إلى الشباب. والبطل "سيريرياكوف" يطلق على نفسه "تقريباً جثة"، وعند هذا - "تقريباً جثة" زوجة شابة تبلغ من العمر سبعة وعشرين عاماً. وسوف يناديها، تحبباً ورفعاً للكلفة "لينوشكا"، وسيناديها فوينيتسكى بـ "هيلين"، أما أستروف فسوف يناديها بـ "المرأة الرائعة" ويلينا أندرييفنا ...

هنا يظهر موضوع الزواج غير المتكافئ. وعلى الرغم من أنه قد تم الإعلان حتى الآن عن شخصيتين فقط: الزوج والزوجة، وهما يبدو أن كشريكين مختلفين، ورغم أن المسرحية لم تقرأ بعد، ولم يبدأ أى حدث، إلا أننا نملك فكرة ما وتلميحا عن الخلاف، ولدينا تصور ما عن المشكلة، كما لو

أن تشيخوف يتفق معنا مبدئياً على أن الزواج غير المتكافئ هو مبرر لأسباب الخلاف. وهذه بالطبع ميلودراما مبتذلة ومكررة ملايين المرات في الأدب.

بعد ذلك..

"صوفيا ألكسندروفنا" (سونيا) - ابنة سيربيريakov من زوجته الأولى. وهذا ضروري جداً من أجل فهم ... "تصور شخصية" سيربيريakov. بمعنى أنه أستاذ يمتلك يلينا أندرييفنا كزوجة "ثانية"، أي أنه كانت له حياة ما قبل يلينا أندرييفنا. إذن فمن الممكن أن يكون الأمر ممتعاً، بل أكثر من ممتع للدخول في المسرحية. فماذا عن تلك الحياة في النص؟ هل هناك كلمة أو تلميح أو مميزات لهذه الحياة السابقة؟ لا شيء تقريباً يمكن استخلاصه من فم المريية العجوز مارينا. إن اسم "سونيا" الموضوع بين قوسين في قائمة الأسماء، سوف يأتي داخل النص، خارج الأقواس، وسيصبح أساسياً، كما أنه لا يوجد أي إنسان ينادى سونيا بصوفيا ألكسندروفنا سوى أستروف. وهذا ليس مهماً بالنسبة للمؤلف بقدر ما هو مهم بالنسبة للشخصيات الأخرى، مع تذكرنا جيداً أننا قد اشترطنا بأن يكون توزيع القوى على المواقف من منطلق "الزواج غير المتكافئ"، ومن هنا سوف تتفاقم البواعث الدرامية الجديدة، والتي ستكون أسباباً دائمة للصراع والخلافات. ونلاحظ أيضاً أن الأسماء الثلاثة الأولى في القائمة تُكوّن المثلث الأول للمسرحية: الزوج - زوجة الأب - ابنة الزوج. والأب عجوز متقاعد، وزوجة الأب شابة، وابنة الزوج لم تعد بعد طفلة، أو ليست لديها القدرة على معرفة وفهم "الكبار".

"فوينيتسكايا ماريا فاسيليفنا" - أرملة مستشار سرى، وأم زوجة الأستاذ الأولى. وهذه أول إشارة إلى الزوجة الأولى. ويتضح أنها من أسرة مستشار سرى. ولكن ماذا يعنى هذا المنصب... مستشار سرى؟ هذا لقب وليس منصبا. فكم كانوا يدفعون من أجل هذا اللقب؟ لا شك أنهم كانوا أغنياء. وماذا تعنى كلمة "سرى" إلى جانب كلمة "مستشار"؟ وفي النهاية...

"فوينيتسكى إيفان بتروفيتش" - ابنها. وهو البطل الرئيسى الذى يحمل عنوان المسرحية اسمه. ما ترتيبه في قائمة الأسماء؟ الخامس! لم تكن

هناك إشارة إلى عمره في القائمة، ولكن ذلك يُعرف من خلال النص، وعلى لسان الخال فانيا نفسه "والآن عمرى سبعة وأربعون عاما". وتشخوف غالبا ما يستخدم طريقة تداعى البطل على الرغم من أنها أحيانا ما تكون خطرة لأنها تقود إلى "المصارحة" الدرامية، وإلى التقليدية التي تقود بدورها إلى التصوير المباشر بشكل مبتذل. ولكن قدرة تشخوف هنا تتجلى في أن الجزء التقريرى المباشر لفهم الدور متغلغل، متداخل وذائب، وفي حالة تفاعل مع المعاناة الخفية والقلق المسيطر على البطل، مما يجعل هذه التقريرية المباشرة وليدة للحالة الشعورية، ومن ثم يستقبلها المشاهد كما لو كانت تفسيراً للتركيب النفسية للبطل، وليست معلومة مباشرة.

يلى ذلك فى القائمة "أستروف ميخائيل لفوفيتش" - طبيب. وتركيز المؤلف على مهنة أستروف لم يأت هكذا عبثاً، أو من فراغ، فدور أستروف فى مجمله ما هو إلا معاناة، وخاصة على مستوى ممارسته المهنية للطب، ولذا فهو يتغلب على تلك المعاناة بتركيز اهتمامه على البيئة المحيطة (كمتحمس وليس كمتخصص).

"تيليجين إيليا إيليتش" - إقطاعى مفلس.

الدلالة والتحديد هنا لكلمة "مفلس" هما نفسيهما لكلمة "متقاعد". وإشارة المؤلف إلى فقر أبطاله، وتدنى قدراتهم المادية فى حالتهم الآنية، وإلى موقفهم الانهزامى من الحياة، هى إشارة هامة للغاية، حيث إنها تعتبر النظرة المبدئية التشخوفية للناس الذين يقومون بأدوارهم فى مسرحه. ودون إدراك هذا "المفهوم"، من الصعب فهم العالم التشخوفى، ومن غير الممكن امتلاك ذلك المفتاح الذى يمكن بواسطته فك طلاسم هذا العالم. إن أبطال تشخوف منذ البداية ضعفاء وعاجزون. وبرغم أن المسرحية لم تبدأ بعد، إلا أن هناك الكثير المعلن عنهم، فهم "متقاعدون" و "مفلسون" ... إلخ. وهذا التقويم البسيط والمسبق من قبل المؤلف بمثابة تخطيط لمصائرهم المأساوية التى لم تظهر بعد فى تصرفاتهم وسلوكياتهم وحواراتهم. فهؤلاء الأبطال ينتمون إلى تلك الفئة المهدورة حقوقها، وهم من الدرجة الثانية "بل ويمكن أن يكونوا من النوع الثانى"، وبالتالي فقد حكم عليهم سلفاً بتلك المأساة التى يعيشونها.

وأخيرا " مارينا " - المريية العجوز والعامل.

والاسم المعاصر لهذه العجوز يثير الدهشة لعدم التطابق الواضح بينه وبين صاحبتة، فهو ليس إطلاقا اسما لشخصية تشيخوفية، وسوف توصف، في أقرب إرشاد مسرحي، بالسخرية التشيخوفية اللازمة: " عجوز رخوة، قليلة الحركة، تجلس بجوار السماور وتحبك جوربا " ... أما الإشارة إلى العامل بأنه " عامل " فتكشف عن الطابع الوظيفي للدور، إلا أننا نحاول أثناء الإخراج تنمية وتطوير هذا الدور، وعدم إعطائه أبعادا ميكانيكية اعتيادية، على الرغم من أن الكاتب قد وضعه في ذيل قائمة الأسماء.

ويأتى أول إرشاد مسرحي "تدور الأحداث في ضيعة سيربيرياكوف"، وهو شبيه بالإرشاد الأول في مسرحية " النورس " حيث تدور الأحداث في ضيعة "سورين"، وبالإرشاد الأول في مسرحية "إيفانوف" حيث تدور الأحداث في قطعة أرض صغيرة بأحد القضاة الروسية، وبالإرشاد الأول في مسرحية " الشقيقات الثلاث " حيث تدور الأحداث في عاصمة إحدى المحافظات، وبالإرشاد الأول في مسرحية " بستان الكرز " حيث تجرى الأحداث في ضيعة " رانيفسكايا ". لقد استطاع تشيخوف أن يتمرد على العالم كله، ويحاربه، وينتصر عليه بمسرحياته، وبالأحداث التي تجرى بكاملها في تلك البقع المنسية، في زوايا وغرف مهجورة ومهملة، في أكثر الأماكن منافاة للعقل في روسيا. وبهذا سوف تبدأ الشخصيات حديثها، سوف تبدأ الحوارات و " المونولوجات " التشيخوفية المعروفة، ولكن المهم والرئيسي هو إيقاع المسرح التشيخوفي نفسه. فماذا وراء الكلمة؟ ما العلاقات بين الأبطال بعضهم البعض؟ بأي كلمات يموهون أفعالهم؟ كيف تتعرف من خلال الزخارف الكلامية على حقيقة دوافع وأسباب أفعالهم الظاهرية، غير المبررة، وتصريحاتهم التي تبدو للوهلة الأولى غير منطقية؟ أين الحد الذي تنتهي عنده عملية فعل ورد فعل الشخصية، والحد الذي تبدأ عنده حياة الأشباح التشيخوفية، وبقدر الابتكار عند الحد الأول تكون الطبيعية عند الحد الثاني؟ لماذا، ولأي سبب يكتسبون ويتعذبون، وأحيانا يطلقون النار على بعضهم البعض (على أنفسهم مثل ترييليف - مسرحية النورس) ويخطئون الهدف مثل (الخال فانيا)؟ ماذا تعني الإرشادات التشيخوفية، خاصة تلك التي تتكون

من كلمة واحدة " صمت " متى تظهر، وأين تختفى منظومة الشخصيات في الضيعة الموجودة في حيز الرؤية على خشبة المسرح، والتي تعيش في الواقع خارج (الزمن والعالم) الأبعاد الأربعة (T. Z. Y.X)، حيث الكآبة التشيخوفية كآبة كونية، أما كآبة الحياة العادية فهي فاتنة وساحرة بشكل ما؟

فيا أيها " الخال فانيا " فيم تفكر، وعن أى شيء؟ وما سر هذه المسرحية التي يحلق فوقها الموت وهي تنتظر في المستقبل؟

علم الجمال العام كأسلوب للحياة

تأليف : ألكسى زفيروف

إن تناقض الآراء المبدئي في تقويم العقيدة الفنية لتشيخوف صار من الممكن اكتشافه في الأعمال النقدية لمعاصريه، وخصوصاً في مقالاتهم التي تتيح لنا مساحة واسعة لتحديد جوهر هذا التناقض والاختلاف بما تتطوى عليه من جدل حاد، وقصور في الأساليب النقدية، وتطبيق المناهج الذاتية المبنية على المواقف والمنطلقات التجريدية. وبالتالي فسوء فهم خصوصية البناء الفني لتشيخوف في الفريد والشمولي (في وحدته العضوية غير القابلة للنقض والتجزئ) كان سبباً في ظهور مثل تلك المقولة التي أطلقها أحد كبار النقاد الروس "ميريغوفسكي": "إن تشيخوف قومي — محلي لأبعد الحدود، ولكنه ليس عالمياً. وهو عصرى حدثى بدرجة عالية، ولكنه ليس خالداً بالعنى التاريخي". وفي إحدى محاضرات "سيرجي بولجاكوف" نجد مقولة مناقضة تماماً: "إن نماذج تشيخوف لا تمتلك فقط السمات والمعاني الإقليمية والقومية، ولكنها تمتلك أيضاً السمات والمعاني الإنسانية العامى التي لا ترتبط في أى حال من الأحوال، وفي كل شيء، بظروف الزمان والمكان". ويعتبر كتاب بولجاكوف "تشيخوف مفكراً" من أهم الكتب المثيرة للجدل والاهتمام لما فيه بالدرجة الأولى من حداثة في المنهج استدعت نقداً حاداً من الناقد نيفيدومسكى الذى اعتبر طرح الموضوع بهذا الشكل ما هو إلا سخافة وعبثاً. وقال إن تشيخوف لم يكن أبداً مفكراً فى أى شيء. وقبل أن تبدأ هذه المناقشة الحادة بزمن طويل، كتب مكسيم جوركى إلى تشيخوف: "إن الأعمال الدرامية الأخرى لا تستطيع نقل الإنسان من الواقع إلى العموميات الفلسفية، ولكن أعمالكم تفعل ذلك". والمثير للدهشة والاستغراب أن الإشكالية الخاصة بكون تشيخوف مفكراً أم لا قد سيطرت آنذاك على جميع المناقشات الثقافية والأدبية المكرسة لأعمال الكاتب. وكان قصور الأدب الروسى على إيجاد حل تقليدى — مناسب — لهذه الإشكالية م{شراً لبداية ظاهرة جديدة في الثقافة الأدبية الروسية في بداية هذا القرن. وكان اللغز الرئيسى في هذه الظاهرة هو صعوبة تعريف خصائص الكاتب العبقرى الذى يغيب صوته عن عمله ويكون ذائباً في أصوات أبطاله (تغيب حدود التفرد الشخصى عندما يكون الكاتب حاضراً في عمله الإبداعى وفي نفس الوقت يكون صوته الخاص غائباً وذائباً تماماً في أصوات أبطاله).

الغريب فى الأمر أن النقاد أصحاب المواقف المختلفة والمتناقضة يجمعون على رأى واحد، ومعهم نقاد مجلة " الأسطورة " وجيل الرمزيين الكبار، وهو أن تشيخوف مُغنى الجهلة والخاملين وأشباه المتقنين من الطبقة المتوسطة، وكاتب تصويرى بعيد عن الشعب بعده عن نخبة الموهوبين والمفكرين، ومُدَوّن تواريخ الناس المملين الكئيبين، وللصراعات عديمة الجدوى، وكاتب لا يمتلك هدفاً عظيماً، وليست لديه فلسفة عامة. أما الذين يقفون على الجانب الآخر بما فيهم جيل الرمزيين الشباب، فقد مدحوا تشيخوف وعظموه لأسلوبه فى طرح الإشكاليات الوجودية المتمثلة فى طباع ومصائر الناس البسطاء، ولربطه العام الكلى بالخاص التفصيلى والدقيق، ولدقته التفصيلية فى رسم وتصوير حياة إنسان ما. وبكلمات أخرى فقد مدحوه وعظموه على صيدليته – عالمه – التشيخوفية المدهشة التى لا نعرف كيف بناها وأسسها، والتى يختلط فيها البعيد بالقرب، ويمتزج فيها الكبير بالصغير فى وحدة كلية غير مجزأة. فالنص التشيخوفى يقترب من الرواية إلى حد كبير من حيث إلمامه بالخصائص الواقعية، وكثيراً ما تم تفسير ذلك بأنه بقدر ما هو نتيجة لخصائص أسلوب الكاتب، بقدر ما هو نتيجة للخصائص البنائية للدراما التشيخوفية من حيث تشبع النص بها إلى درجة قصوى، واختصارها المتناهى للزمن الفنى. إلا أن المدى العام لهذه الدراما يقدم بشكل حقيقى المنهج الخاص بالكاتب تجاه الواقع (فى حالة تشيخوف يعتبر هذا المنهج غير روائى على الإطلاق)، حيث إن الخصائص والعلاقات المميزة لنصوصه المسرحية (القوانين الإنشائية للبنية الفنية) هى التى تعطى لها العالمية والعمومية والمعانى الفلسفية.

وباختصار فمصادر التناقض الموجودة فى المقالات النقدية حول تقويم أعمال تشيخوف يمكن أن تكون مختلفة. ولكن اختلاف هذه الروايات يمكن أن يكون له طبيعة ازدواجية معقدة مرتبطة بالصراع الدرامى:

أولاً: يمكن تناول هذا الصراع والنظر إليه بشكل تقليدى فى حدود منظومة الشخصيات. ومع أن ذلك يعتبر أقل مستوى للصراع، إلا أنه لا يجب التقليل

من أهميته لبناء النص المسرحي. ولذلك فحتى لو تم الاتفاق على أن النصوص المسرحية لتشيخوف قد كتبت مناقضة لجميع القواعد، فهذا يعني بالفعل أن هناك قواعداً ما موجودة فيها، ولو حتى كموضوع للنفي. وعلى هذا المستوى، المرتبط بالدرجة الأولى بالصراعات المباشرة للشخصيات، يمكن رصد لحظتين. الأولى: مرتبطة بالخصوصية – النمذجة – الاجتماعية. والثانية: مرتبطة بمستوى الخلاف – الصراع – الاجتماعي. ومن المعروف أن تشيخوف قد أعطى رأيه بصراحة في الأكلشييات القصصية المحسوبة (طبق الأصل)، والتي رأى فيها قبل كل شيء نزعة فكرية لا تمت بأية صلة إلى قضايا وإشكاليات الأدب. وقد كتب تشيخوف إلى بليشيف في ٤ أكتوبر ١٨٨٨م: "إن الهزل والغباء والاستبداد تسيطر ليس فقط على بيوت التجار، وفي السجون، إنني أرى كل ذلك في العلم والأدب، وفي أوساط الشباب ... ولذلك لا أحمل أي حزن خاص، أو أي شغف لا برجال الشرطة أو الجزائريين، ولا بالعلماء والكتاب، ولا حتى بالشباب. بل وأرى أن الشركات والدكاكين والبطاقات ما هي إلا محض وهم وخرافة". إلا أننا لو تناولنا معالجات النصوص المسرحية التشيخوفية، سواء على المستوى النقدي أو المسرحي (الإخراجي)، فسوف نرى الدور المهم والواضح الذي تلعبه بالتحديد الخصوصية الاجتماعية في حل الصراعات. بل وكيف أثرت هذه الخصوصية على وجهات نظر معاصري تشيخوف وتلاميذهم في رؤيتهم لها: فأية قيمة، مثلاً، نراها في انتماء "إيفانوف" إلى جيل ما بعد الإصلاحات، أو في حالة "رانيفسكايا" و "جايف" كأصحاب أملاك، و"لوباخين" كرأس مالي. إن البحث والتتقيب الدائمين للبطل الإيجابي عند تشيخوف يرتبطان بالتحديد، وبالدرجة الأولى، بلحظة تحديد الهوية أو الخصوصية الاجتماعية لذلك البطل الذي يخصص له مكاناً فعالاً بين أبطاله. ولذا فعند تشيخوف لا تتفصل إطلاقاً الخصوصية الفردية – الشخصية عن الملامح والصفات الإنسانية العامة. والبطل التشيخوفي يسمو على عصره عند ربط الشرطية – السلوكيات – العامة، لبطل الدراما الرمزية، بالملامح الواضحة للقناع الطبيعي الذي يلبسه. وأن التوضع الاجتماعي بدرجة أو بأخرى يعطى تأثيراً عكسياً على حل الصراعات بين الشخصيات. فالخصائص الاجتماعية تختلف بمحض المصادفة عند تشيخوف: هذه الملامح – الخصائص – فقط تخص ...

"رانيفسكايا"، وبدرجة بسيطة "لوباخين". أى الملامح التى قد تم الاصطلاح على أنها تتطابق مع طبقتهم أو شريحتهم الاجتماعية. وتشخوف يضع كل حدث محدد فى موضع متفرد له خصوصيته، وهذا الموقف يعطيه إمكانية للنظر بشكل مختلف إلى منظومة الشخصيات مما يتطلب من إعادة النظر فى تركيب الشخصيات بمسرحيات تشخوف. فمن ناحية نرى المسرحية تتحدث عن العلاقات داخل مجموعة الأفراد المعلقين فى عالمهم الصغير. ومن ناحية أخرى فهذه الدراما تعرض أمامنا قطاعاً ميكروسكوبياً كاملاً للحياة الروسية بجميع طبقاتها وشرائعها، بل وتجمع قصصاً وخطوطاً من حياة موظفى "الزيمستفو"^(٨): موظفون وأطباء ومدراء وخدم وفلاحون وبروفيسورات وممثلون وملاك، وكل ذلك فى مخطوطة تاريخية للنصف الثانى من القرن التاسع عشر. إن البطل عند تشخوف يظهر من خلال موشور زجاجى يحلل جميع تفاصيل تيار حياته — صيرورته — فى تشابهه مع الآخرين، وعبر التعرف والإكتشاف، وعلى أساس الضرورة، وتكرار أشكال وطقوس الحياة المعيشية العامة. وكل لحظة من لحظات الحياة العادية المملة — فى تفرداها واختلافها عن اللحظات الأخرى — تكشف لنا عن عالمه، وتتيح إمكانية واضحة للنظر إلى الوجوه غير المتوارية خلف القناع الاجتماعى بطوليا كان أو رومانتيكياً. ومن وجهة نظر معاصري تشخوف من ذوى النظرة المحدودة، فإن أعماله مرتبطة بالقضايا والأسئلة والأنماط الحياتية الخاصة بالزمن الذى كتبت فيه، وبالمجتمع الذى كتبت عنه، وأن خصائص الشخصيات والمواقف تبدو جميعها كأكليشيات روتينية جاهزة وذات مستوى أقل من المتوسط (وهذا يفسر سر الهجوم الدائم على تشخوف باعتباره كاتباً لأعمال درامية من حياة السذج والمملين). والجدير بالذكر أنه حتى هؤلاء المعاصرين من ذوى النظرة الأكثر تبصراً وفطنة كانوا يرون فى أبطاله، وفى مواقف حياتهم ووجودهم شيئاً ما عادياً، ولكنه فى نفس الوقت خارق للعادة، ومميز جداً لحياة المثقفين الروس فى نهاية القرن التاسع عشر.

ثانياً: أما تشخوف نفسه فقد ركز كل اهتمامه على المشاكل والقضايا النهائية —

(٨) المجلس المحلى المنتخب فى الريف الروسى قبل الثورة — المترجم.

الجوهرية فى الحياة: نهاية الوجود الإنسانى، ونسبية المعرفة والمأساة فى العلاقات العاطفية. وهذا فى الواقع ما يميز ويحدد المستوى الثانى للصراع عنده. وهو صراع روحى بالدرجة الأولى يتضمن فى داخله مجموعة كاملة من المعارضات والتناقضات، علاوة على أنه لا يؤدى فى أية حال من الأحوال إلى أى من تلك التناقضات الروحية عند الكلاسيكيين أو الرومانسيين (والحديث يدور هنا حول التناقضات الروحية التى أصبحت بشكل تاريخى أساسية مثل الواجب - العاطفة عند الكلاسيكيين، والحلم - الواقع عند الرومانسيين). إن الفكرة الأساسية عند تشيخوف هى التناقض الواضح بين مجموع التصورات الإنسانية عن الحياة، بل وحتى يمكن القول بين الخبرة الحياتية للإنسان، وبين حياته نفسها، مما يجعل منهج تشيخوف مرتبطاً بمذهب العبث فى القرن العشرين: فقد كان ينظر إلى الموقف الحياتى العادى والمألوف كموقف استثنائى طارئ، وتبدو لديه الأحداث فى سيرها غير القابل للعودة إلى الوراء واضحة وعادية بدرجة كبيرة، بل وفيها بعض القسوة مثل: فشل وانهيار البدايات الإبداعية - المواهب - أمام قهر الواقع المؤلم. وبشكل عام فالبحث عن مخرج من المواقف المعقدة يؤدى بالبطل التشيخوفى إلى الاصطدام بالأسئلة والقضايا النهائية - الجوهرية للوجود، وكذلك حالة العالم وعلاقات الأبطال به والتى تبدو كبحت عن مواقعهم فى الحياة، وفى هذا العالم، وكمحاولات للاتصال والتواصل مع القوانين الإلهية المنظمة للكون، كلها فى مجملها تُكوّن جوهر النص المسرحى التشيخوفى.

وعليه فالمستوى الثانى للصراع ليس ببساطة عبارة عن كتلة - خليط - من التناقضات بين الناس على الأرضية الاجتماعية الفلسفية أو الأخلاقية، وإنما - هذا المستوى - يعكس علاقة الأبطال بالواقع نفسه فى جميع صورته المختلفة، وفى كليته ووحدته أيضاً فالعالم يرمز من ناحية إلى الجماعة المحددة بأطر وظروف معيشية معينة، ومن ناحية أخرى هو المجرة بالكامل: اليابسة والسماء والناس والحيوانات والنباتات. ومن خلال خط البطل - العالم (الاجتماعى الفلسفى) فى وعينا يضع الكاتب فى آن واحد نموذج البطل

ونموذج العالم. ومن هنا تصبح قضايا بناء العالم غير منفصلة على الإطلاق عن قضايا الوعي والتصورات الإنسانية. والفراغ كمكان للأحداث عند تشيخوف يتشكل على أساس هذا المبدأ العام. فهو محدد وفي الوقت نفسه كلى مجسم. وبالتالي فمن غير الممكن أن يُجسّد على خشبة المسرح بشكل مباشر، أو يوصف كاملاً في النص، أو يقدم في الملاحظات والردود. ولكن من خلال التفاصيل السريعة، ومن بعض الكلمات المتساقطة من أفواه الأبطال تظهر بوضوح وجلاء صورة داخلية ما، ومناظر طبيعية مرئية وأخرى غير مرئية، وأماكن طبيعية خالية من صنع الإنسان تعيش في فراغ واحد بجانب بعضها البعض، مثل القرى الفقيرة والأخرى من نوع قرية "ماليتسكوف" في "الخال فانيا" حيث "مرض التيفوس ... وفي بيوت الفلاحين ينام الناس جنباً إلى جنب مع الوساخات والأنتان وسط الدخان ... والعجول جنباً إلى جنب مع المرضى على الأرض ... تتجاور جميعاً مع ضيعات الأغنياء القديمة الموجودة عند تورجينيف. وفي النص التشيخوفي أيضاً تذكر الكنائس والمدارس والمصانع والورش ومحطات القطارات. وكل هذا الوصف لا يقل أهمية وتحديداً عن ملاحظات المؤلف. فمثلاً: موسكو، وشارع "بسمانيا" القديم، والثكنات الحمراء، وحانة "تستوفسكي"، والجماعة، كلها تعني أشياء في غاية الأهمية بالنسبة لأبطال "الشقيقات الثلاث" بل وأهم من مدينتهم الريفية التي حملهم مصيرهم إليها.

إن المكان في نصوص تشيخوف، كما قال زينجرمان، يمتلك طابعاً "مغلقاً - مفتوحاً". فمن ناحية يبدو الأبطال التشيخوفيون كما لو كانوا مرتبطين - مشدودين - بقوة إلى المكان الذي يعيشون فيه (مثل "سورين" المحبوس في الضيعة كما لو كان في سجن، والذي يحلم بالحياة في المدينة. وكذلك "تريبليف" الذي يعيش في مجاهل الأرياف. و "الخال فانيا" و "سونيا" نراهما في الواقع سجينين في عملهما من أجل إعالة البروفيسور "سيريبرياكوف". وأيضاً تحرق "الشقيقات الثلاث" شوقاً في مدينتهن الشمالية الكثيبة كما لو كن منفيات). ومن ناحية أخرى نرى المكان يتسع باستمرار، وينفتح (ولاسيما في تلك اللحظات المصيرية في حياة الأبطال). ونرى وجوها جديدة، وأبطالاً يروحون ويجيئون، يسافرون ويعودون. والنصوص مليئة بالشخصيات العرضية، منها الموجود على مسرح الحدث ومنها الموجود خارجه: المارة

العابرون، الموسيقيون المتجولون، الجنود، الفلاحون، الخدم، الجيران، الموظفون. والطرق المتشعبة كالأشعة في جميع الاتجاهات حيث القطارات تنطلق من موسكو وباريس وخاركوف، وإلى نهاية العالم، والله يعلم إلى أين أيضاً. إن تشيخوف يوسّع باستمرار حدوث الأحداث الجارية في الحيز المنزلي بالضيقة أو القرية، وفي نفس الوقت في الفضاء الكوني كله، وليس من المصادفة في "الخال فانيا" ظهور رسوم المركز والقضاء الإداري، أو ظهور خريطة أفريقيا غير الضرورية.

إن كل الاستطرادات الوصفية للمكان موضوعة على لسان الأبطال، ويتم الكشف عنها عبر قلقهم وتوتراتهم وآرائهم. والبطل والعالم عند تشيخوف وحدة كلية وزمنية (يظهر كل منهما وتتضح ملامحه عبر الآخر) من ناحية، ومن ناحية أخرى نجدهما مجزأين منفصلين (أى يمتلك كل منهما خصائص موضوعية مستقلة عن الآخر). وتعتبر قضية نظام الكون من أهم القضايا التي تشغل الأبطال، ونرى بحثهم الروحي يتجه نحو أسرار الكون، لتصبح بداية الخليقة من أهم القضايا عندهم. وأى من المحاولات لتصوير تشيخوف ملحداً أو على العكس مثالياً مؤمناً، والتي غالباً ما تقوم على أساس ثنى ذراع ما يقال على السنة أبطاله، ما هي إلا محاولات فاشلة وباطلة. لأن هذه القضية بالتحديد تعتبر واحدة من القضايا الجادة والخطيرة بالنسبة لفناني العصور والمراحل الزمنية الفاصلة: عصور التحولات، وتغير الخرائط الدينية للعالم، وعمليات الضياع، والبحث في الديانات واعتناقها. وهي بالنسبة لتشيخوف قضية من أخطر وأوجع قضاياها على وجه الخصوص: عندما كان ذلك الصبى الصغير الذى تفتح وعيه على الجوانب القروية المضيفة وفي نفس الوقت تربي على التقاليد القاسية للدين المسيحى، وعندما كان ذلك الشاب الذى رفض كل إيمانات الصبا وصار طالباً ملحداً في كلية الطب، وعندما أصبح ذلك الكاتب الذى يحاول تعبيد الطريق لإبداعاته وتحديد الهدف منها، وقليلاً ما تلقى رسائل ويوميات تشيخوف الضوء على هذه القضية على اعتبار أنه من الصعب ربط أفكار الإنسان "عندما يفقد ثقته وإيمانه - بالمعنى الدينى - من جراء الحيرة والارتباك إذا ما نظر إلى المثقفين المتدينين" بمقولاته حول أنه سيأتى زمن ما "تدرك فيه الإنسانية جوهر الإله الحقيقى، كما تدرك أن أربعة هى حاصل ضرب اثنين فى اثنين". وبشكل أكثر وضوحاً يحدد تشيخوف موقفه فى إحدى رسائله عندما يتحدث عن تلك المساحة الشاسعة

بين " وجود الإله وعدم وجوده ". وكثيرا ما نرى هذه الأفكار والخيالات التشيخوفية في العديد من مؤلفاته (أى ذلك الإنسان السائر فى الحقل الواسع غير المحدد، أو على الأرض الفضاء غير المحدودة تحت السماء الخالية، فى اتجاه خط الأفق البعيد). بل إنه يحيط أبطاله بمساحات غير محدودة من الفراغ والخواء، وخصوصا هؤلاء الأبطال الذين يُحمَلهم رسالة البحث الدائم عن "الحقيقة المطلقة" و"جوهر الإله الحقيقة" و"الحياة الجديدة السعيدة"، ثم يتركهم وحدهم فى وحدة وعزلة فى بحثهم التراجيدى.

الغريب فى الأمر أن اهتمامات تشيخوف الفلسفية فى مجملها متعددة ومختلفة ومتناقضة. ومن الفلاسفة الذين أثروا على وعى وتصورات تشيخوف: هيجل وكانط وشوبنهاور ومارك أبريل، ويمكن ذكر ليف تولستوى. إلا أنه ولا واحدة من تلك الفلسفات (بشكل كامل ومنظم) يمكن أن تكون مسؤولة بشكل تام عن التصورات التشيخوفية حول العالم. لأنه رفض الأخذ بشكل كامل بواحدة منها لقناعته بأنها غير كاملة، ومن ثم فقد اعترض على موضوعات محددة من هذه الفلسفات، وأظهر عدم رضائع عنها. أما ما أثار اهتمامه بالدرجة الأولى، وما يمكن أن نرى له انعكاسات فى مؤلفاته، فهو دياكتيك هيجل، والتضاد - المعارضة - عند كانط، والإيمان بالتقدم وخصوصية مذهب اللادينية للمذهب الإيجابى (الوضعى) بالمدرسة الإنجليزية، والنظرة التأملية الخاصة عند شوبنهاور، والتي وهبته القدرة على محاولة الابتعاد عن المعاناة الشديدة للعالم، و"رواقية" مارك أبريل، وعلم الأخلاق عند تولستوى. إن مجمل عناصر هذه الفلسفات والمذاهب يمكن إيجادها فى النظرة التشيخوفية الخاصة إلى العالم بكل ما فيها من إحساس بالسرية والغموض الدائمين للحياة، وتركيزها على إدراك الإنسان للعالم، وفى نفس الوقت بنظرة متيقظة واعية للتناقض العدائى بين الحياة وتصوراتنا الذهنية عنها.

وعموما فالصورة المعقدة للعالم عند تشيخوف تتبلور أساساً من مجموعة من الأوهام الإنسانية المحكوم عليها بعدم التحقق، ومن المثل العليا المستحيلة، حقيقية كانت أو خادعة. وتشيخوف لا يختار الطريق الحقيقى والحيد مثل تولستوى، ولكنه يدعو القارئ عن طريق الطائر المخلق (من هنا

ندرك الوجود الدائم لنموذج الطائر التشيخوفى فى جميع أعماله تقريباً) لكى يلقى نظرة على دهاليز التيه الغامضة المبهمة التى يسلكها الناس فى بحثهم عن الحقيقة. فمنظر الحقل الواسع إلى مالا نهاية يولد لدى القارئ انطباعات باحتوائه كلياً على الحياة، وإحساساً بإدراك الحقيقة، وشعوراً واضحاً بوجود الكاتب معه فى عملية البحث. إن معظم أبطال تشيخوف المسرحيين يحاولون فى معاناة شديدة إيجاد البديل عن الإيمان ... فى الفن والجمال، والحلم بالعمل الحر الشريف، وزرع الأشجار، وهذا كله من أجل إقامة علاقة عضوية حميمة بين الذات والعالم. فالناس يحلمون بالزمن عندما يتم الوصول إلى الهدف النهائى ويصبح مغزى الحياة مفهوماً لهم ... "تريبيليف" - فى مسرحية النورس - يكتب مسرحيته أو أوهامه وخيالاته الكونية الكثيرة، و"أستروف" - فى مسرحية "الخال فانيا" -، و"فيرشنين" - فى مسرحية "الشقيقات الثلاث" - يتحدثان عن المستقبل الجميل، و"ماشّا" - فى مسرحية "النورس" - تعظ عن أهمية وضرورة الإيمان، و"سونيا" - فى مسرحية "الخال فانيا" - تحلم بمملكة السماء ... وهكذا. إن الحياة كلها معاناة وألم ... وببساطة فالشباب قد أُهْدِرَ وضاع، وكل شئ يدفع الأبطال للإحساس بأن مصائرهم مجرد لحظات، ويجبرهم على البحث عن السلوى والتعلل بالتفكير فى المستقبل والخلود.

لم يكن مجال الأفكار الخالدة والقيم ما فوق الذاتية فقط هى التى تُثَبَّتْ الأنظار على الأبطال التشيخوفيين، ولكننا نراهم وقد قَدَّمُوا لنا فى علاقات معقدة بالمجتمع، وبالوسط الإنسانى المحيط. فنرى أفكارهم حول خدمة المجتمع وحول المستقبل تتماس وتتقاطع مع أفكارهم حول خدمة الحاضر وخدمة الإنسان. وتظهر العلاقة مع الجماعة الإنسانية المحددة عند تشيخوف، فى المقام الأول، عبر الحياة والأمور المعيشية، وتصبح الطبيعة هى الوسيلة بين الناس وبين الكون أو العالم. وهذه العلاقة هكذا بسيطة كما تبدو لأول وهلة، لأن مثل هذه العلاقات تتشكل فى مجملها - وفقط فى حدود دنيا - عن طريق الوضوح الشفافى للوصف والتصوير الذى يتميز به الكاتب. ولن نجد عند تشيخوف إنساناً غير عادى (هناك كل شئ ما عدا ذلك.. فمثلاً الدكتور أستروف - الموظف فى المركز - ليس عفريتاً، ويلينا أندرييفنا "المخلصة

لزوجها" ليست سندريللا). كما أننا لن نجد إطلاقاً تلك الصورة المأخوذة عن شعر الرعاية الزاهى، والتي مع الأسف يقومون بحشرها فى نصوصه عندما يقدمونها على خشبة المسرح.

أما الطبيعة فتضع الأبطال التشيخوفيين أمام العديد من القضايا المعقدة، مثل الإيمان بالله وبالعلاقات والظواهر الغامضة وبإشكالية خلق العالم. وفى نفس تلك اللحظة نجد أنها تعد وتجهز لأكثر المسائل غموضاً وإيهاماً بالنسبة للإنسان - وهو الموت. ولقد جاءت فى إحدى رسائله عبارة نلمحها دائماً تحوُّم حول مقولات أبطاله: "إن الطبيعة الشافية حينما تقتلنا فهى فى نفس الوقت تخذعنا ببراعة مثل مربية الطفل عندما تحمله من غرفة الضيوف لكى ينام". وهنا بالتحديد تظهر ملامح الفلاسفة الطبيعية عند تشيخوف، لتبين مدى عجز التركيبة الذهنية التأملية فى علاقتها بالقوانين الواضحة - الغامضة لهارمونية الروح الإنسانية المرهفة فى حركتها. فمفهوم المعاناة والعذابات الذاتية للأبطال يُقابل بمجموعة من نماذج وظواهر طبيعية "معرفة" تتحول إلى نماذج وظواهر أخرى "عارفة" حيث العلاقة بالطبيعة هنا تحمل لهم حالة من حالات التتويم المغناطيسى وتوارد الأفكار، ويصبح تأثير الطبيعة وسلطانها على هذه الشخصيات ضخماً لأبعد الحدود. ولقد فقدت كلمة "الجو" المستخدمة كثيراً مفهومها البدائى بمقتضى الدراما التشيخوفية لأن الأبطال فى الحقيقة يعيشون ذلك الجوهر الواحد غير المادى، وتلك الأفكار والأحاسيس المشتركة التى تعطى كلا منهم إمكانية الإحساس بالآخر وبالعالم. كما أن نطاق التصادمات والتناقضات والصراعات المعيشية الحيوية ومستواها الأخلاقى والجمالى يقاس بواسطة المعادلات الطبيعية حيث غموض العالم الطبيعى وحركته المبهمة بتمخضاتها الواضحة تتفاعل جميعاً وتتخلل فى شكل أشبه بالطوفان الخفى لتتسكب فى النهاية مع اللوحة التشكيلية الروحية للبطل وتشكل بانوراما الحياة. والعلاقة العضوية بين الإنسان وعالمه الطبيعى المحيط تظهر بوضوح فى "بستان الكرز" الذى جاء عند تشيخوف رمزاً للجمال الرقيق والخالد بالعنى الفلسفى، حيث من الممكن فقدانه ولكن يستحيل علينا تدميره، وهذا "أمر حاسم" كما قالت رانيفسكايا، لأنه ملك للجميع وللطبيعة ولروسيا كلها، وفى الوقت نفسه لا يوجد له مستقبل حيث لا يملكه

أحد بعينه، وإنما تتساوى ملكيته للأبد والخلود مع ملكيته للتاريخ والأزل، وحيث الأشجار العتيقة قد شهدت حياة العديد من الأجيال، ورأت كيف "خمدت وانطفأت تلك الحياة بعد أن كانت تحيط بهذه الأجيال". وبمرور الزمن تصبح الطبيعة أكثر حيوية وإنسانية، وتصبح علاقتها بالناس أقوى وأوشج. عندئذ فمن الطبيعي ظهور الرؤى والأطياف... فهي هي رانيفسكايا تقول "على اليمين، عند المنعطف المؤدى إلى التعريشة، انحنت شجيرة بيضاء تشبه امرأة" متصورة أنها أمها تأتي مقبلة على طريق البستان أو الحديقة. ونرى حضور مظاهر الطبيعة في وعى الأبطال واستيعابهم وسلوكياتهم، وتأثيرها على رؤيتهم للملامح السرية الغامضة للكون. ففي "النورس" نرى تغير الأضواء وتقلب العاصفة الرعدية كما لو كانا يحدثان تغييرات في السلوكيات والحالات النفسية للأبطال ... في مساء خريفى ملبد نسمع أحدا ما يبكي في المسرح القديم: إما ريح تصفر وأمواج تهدر، وإما نينا تتشج، أو أن روحا كونية تتعذب. وما هذا الصوت المتكسر لوثر "في بستان الكرز"؟ في الواقع يمكن أن يكون دلوا قد سقط في البئر. لا أحد يعرف جوابا. وفجأة يتبدل كل شيء، ويحدث انقلاب حاد في أمزجة الأبطال. ولقد حدث شيء في غاية الأهمية بخصوص إحدى الأفكار الدرامية لتشيخوف في سنواته الأخيرة، وقد كتبت عنه زوجته "أولجا كنيبر تشيخوفا" في مذكراتها: "في العام الأخير من حياة أنطون بافلوفيتش ظهرت لديه فكرة لكتابة مسرحية. لم تكن هذه الفكرة بعد واضحة، ولكنه قال لي إن بطل المسرحية عالم يحب امرأة، وهي إما لا تحبه أو تخونه. وبالتالي فهذا العالم يسافر إلى القطب الشمالي. وفي الفصل الثالث بدت له الصورة هكذا... سفينة واقفة وقد أطبقت عليها الثلوج... البلج الشمالي القطبي... العالم يقف وحيدا على ظهر السفينة... الهدوء التام... سكون الليل وجلاله... وهناك على خلفية ذلك البلج القطبي الشمالي يلمح طيف امرأته الحبيبة آتيا"^(٩).

(٩) تجدر الإشارة هنا إلى أن كونستاننتين ستانسلافسكى قد ذكر قصة مشابهة لما روته كنيبر، حيث كتب "كان يحلم بكتابة مسرحية جديدة ذات اتجاه جديد تماما بالنسبة له. وبالفعل فقد بدأ موضوع المسرحية المزمع كتابتها وكأنما ليس موضوعا تشيخوفيا. ولتحكموا أنتم، فثمة صديقان، شابان، يحبان امرأة واحدة. ويخلق الحب المشترك

إن الميول الدرامية والانطباعات التصويرية (المدرسة الانطباعية) يجب أن يكون لها منظومة ملامح وصفات عامة. ولكن تشيخوف يعطى للقارئ نفسه إمكانية إنشاء علاقات بين العناصر غير المتجانسة لكي تصبح الرؤية الكلية لتيار التفاصيل الفنية مهمة في كليتها، وألا تقتصر الرؤية على واحدة من التفاصيل أو الأفكار، وإنما يجب أن تحيط بالمنظومة الكلية لتلك الأفكار والتفاصيل التي تلد بدورها هذه المنظومة. ومفهوم "الدراما الانطباعية" في عمومته يتغير ويتبدل بالنسبة للأعمال التشيخوفية ولا يعبر بالضبط عن أسلوب الوصف التشيخوفى ومبدأه، أو اختيار الوسائل والأدوات الفنية. وكلمات ستانسلافسكى حول تنوع الأسلوب التشيخوفى معروفة جيدا: "... بلا أمل يضع الشاب العاشق تحت قدمي حبيبته النورس الأبيض الرائع المقتول. هذا رمز حياتي رائع. أو الظهور الممل لمدرس النثر الذي راح يضايق زوجته بجملة واحدة، وواحدة فقط، أخذ يردد لها طوال النص حتى استنفد صبرها: لنذهب إلى المنزل ... الطفل يبكي. هذه واقعية. وبعد ذلك، فجأة، ودون توقع مشهد قبيح لمشجرة بذينة للأم — الملاحظة مع المثالي — ابنها. وهذه تقريبا انطباعية. وقبل النهاية: مساء خريفى ... قرع حبات المطر على زجاج النافذة ... هدوء تام ... لعب الورق ... ومن بعيد فالس شوبان الحزين ... بعدها انخرس ... ثم طلق نارى ... وانتهت الحياة. أما هذه فانطباعية". إلا أن تشيخوف لم يستخدم المبادئ والقواعد الأسلوبية ببساطة. فالأسلوب الواحد يمكن أن يستخدم بأشكال مختلفة: رمزية وانطباعية ورومانسية. ومن أهم الأساليب المفضلة، والتي يتحدثون عنها في الانطباعية التشيخوفية، هي قابلية — إمكانية تغير الإضاءة التي تلعب دورا متميزا في البناء النموذجي للعمل الفنى. وهذه "الانطباعية الضوئية" كمصطلح قد تجذر في وعى معظم معاصريه إن لم يكن فى وعيهم جميعا، ولدرجة أنه قد ظهر لديهم مصطلح يربط حتمية الإضاءة الباهتة والمعتمة بتشخوف كما لو أنه لم

والغيرة علاقات معقدة متشابكة. وتنتهى المسألة برحيلهما كليهما فى بعثة إلى القطب الشمالى. وتُصوّر ديكورات الفصل الأخير سفينة ضخمة أطبقت عليها الثلوج. وفى نهاية المسرحية يرى الصديقان شبعا أبيض ينزل على الثلوج. ويبدو أن ذلك ظل أو روح المرأة الحبيبة التى قضت نحبها بعيدا، على أرض وطنها " — المترجم.

يكن عنده مشاهد مشمسة أو مقمرة. ومن ناحية ثانية فشروق الشمس وطلوع القمر عند تشيخوف قد فجرًا نفس المصطلحات عند الرمزيين الرومانسيين. والقضية هنا تكمن في عدم الفصل بين صور الضوء عند تشيخوف وغيره من أتباع المذاهب المختلفة من انطباعيين ورمزيين ورومانسيين. والموضوع كله هو كيف يُضنّر تشيخوف الإضاءة في نسيج النص. ومن أهم الأمثلة على ذلك مشهد الليلة المقمرة في "النورس" حيث تم تصوير قرص القمر الحقيقي الذي يطل على الحديقة والبحيرة كما لو كان موجودا في — إطار — كراة المسرح الصيفي المكشوف. فالقمر حقيقي ومسرحي في آن واحد، وفقط يمكن للمستفجر أن يربط في وعيه شعرية المساء الصيفي الهادئ والكآبة الكونية لمسرحية تريبليف في وحدتهما الداخلية المتناقضة والمعقدة. وتشيخوف هنا كما لو كان يلقي على كاهل تريبليف بمسؤولية تعدد المعاني الغامضة والمبهمة للحظة. والمثال الآخر طلوع القمر في "بستان الكرز":

تروفيموف: أنا أشعر باقتراب السعادة يا أنيا، ها أنذا أراها.

أنيا: (مستغرقة في التفكير) طلع القمر.

(يسمع عزف يسيخودوف على الجيتار، نفس اللحن الحزين. يطلع القمر. فاريا تبحث عن أنيا قرب أشجار الحور وتتأدى "أنيا، أين أنت؟")

تروفيموف: نعم، طلع القمر.

(صمت)

ها هي السعادة، ها هي تسير، تقترب أكثر فأكثر، إنني أسمع خطواتها. فإذا لم نرها، ولم نعرفها، لا يهم. فسوف يراها غيرنا.

هل هناك علاقة ما بين هذه الجمل الواضحة على كل المستويات وبين طلوع القمر نفسه؟ توجد بالطبع علاقة، وفي نفس الوقت لا توجد. إن الشاهد على كيفية اختيار تشيخوف للإضاءة هو الفصل الأول المضى في " الشقيقات الثلاث "، ثم الثانی المظلم، وبعد ذلك الثالث المضاء بهالة حمراء لحريق، وفي النهاية يأتي الضوء اليومي الهادئ الوديع للفصل الرابع. ومن المهم هنا

رمزية أن الضوء مهما كان لها من معانى فهي لا تملك عند تشيخوف طابعاً رمزياً بشكل واضح.

ولا شك أن الصور الملونة في المسرحيات التشيخوفية أقل تنوعاً على مستوى الألوان من مثيلاتها عند الفنانين الإنطباعيين. فهو يصف الليل المقمر فى قرية " تريجورينسكوى " حيث " تلمع رقبة الزجاجة المكسورة ويسود ظلام دولاب الطاحونة ". وهذه الصور تفتقر إلى تنوع التفاصيل والألوان، وهى ربما تشبه صور " الليل المقمر على الدنيير " للفنان كوينجى غير الانطباعى. كما نلاحظ أن الألوان انبثاء فى المسرحيات التشيخوفية شحيحة، ولكنها منتشرة، والكاتب لا يتحدث أبداً بشكل مباشر عن وجود رمزية اللون على الرغم من أن هذا اللون بالتحديد (اللون الأبيض أحب الألوان إلى الرمزيين) موجود بشكل دائم فى أعماله. ومن أمثال ذلك مسرحية " النورس " - فستان نينا الأبيض، والنور الأبيض - مسرحية " الشقيقات الثلاث " - فستان إيرينا الأبيض ولون الطيور والشرع. مسرحية " بستان الكرز " - لون البستان الأبيض، وأجنحة الملائكة التى تحرس البستان ناصعة البياض، وعبر اللون الأبيض أعطيت الرموز الرئيسية لمسرحية " النورس "، فمع وجود الطيور القواطع والحديقة نجد تشيخوف يستخدم التناقض مع اللون الأسود، حيث الملابس البيضاء للروح الكونية فى سواد الليل الذى يخفى الشيطان الأسود الذى لا ترى منه سوى اللون القرمزى لعينيه. كما ترى فستانى " إيرينا " و " نينا " الأبيضين إلى جوار الملابس السوداء لـ " ماشا شامرايفا " و " ماشا كوليجينا ".

تعتبر المفاهيم - الصفات مثل "الجو" و "الحالة النفسية"، التى أدخلها معاصرو تشيخوف أفضل ما يمكن أن يعكس الطابع المميز لوحدة الشكل والموضوع عند الكاتب. ويبدو من الوهلة الأولى أن هذين المفهومين - الصفتين يتحدثان بالدرجة الأولى عن رد الفعل العاطفى بالنسبة للقارئ أو المتفرج أكثر من حديثهما عن العمل الأدبى نفسه، ومع ذلك فـ "اللامُحدَد" و"اللامُدرَك" غير الخاضعين للتفسير المنطقى الخاص بـ "الحالة النفسية" يشكلان المغزى - المفهوم الفنى للنص المسرحى التشيخوفى. وهذا ما يجعل من تشيخوف أعظم الكتاب الدراميين غموضاً فى هذا القرن.

بهذا الشكل يعتبر النص المسرحي التشيخوفى كتلة عدوانية معقدة فى تأثيرها على المستفرج المهتم بالوسائل والأدوات الفنية: الكلام والصمت، الإيقاع، الصوت، النبرة، اللون، الإضاءة، وحتى الرائحة ("رائحة الكبريت"، "رائحة شجرة اليمام"، يبدو لسوليونى - فى الشقيقات الثلاث - أن يديه لهما "رائحة الجثة" وهو يرش عليهما العطر، و"رائحة النباتات العطرية") وكل ذلك له هنا معان بالغة الأهمية فى ضوء فهم الموضوع. وقد أشار العديد من الباحثين أن النص التشيخوفى يمثل وحدة الفنون بمنمنماته وتعدد طبقاته المركبة بعناية فوق بعضها البعض على طريقة النوتة الموسيقية، وأكدوا حقيقة أن النصوص المسرحية التشيخوفية قد بُنيت بالفعل على أساس قوانين الأعمال الموسيقية. وهنا يمكن أن نحدد مكونين أساسيين لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وهما النظام الإيقاعى للدراما (البوليفونية)، ولوحة ألوانها الصوتية السمعية. ولقد أشار س. كوانين عام ١٩١٤م فى مقالاته عن رسائل تشيخوف بأنه " قبل وجود المهارة والرهافة عند تشيخوف كان يوجد الإحساس العالى جدا بتمائل (Symmetria) الكلمات والأفكار... إلخ " وهذه الملاحظة من الدقة بحيث تصف بالضبط المبدأ الإيقاعى لبناء النص المسرحي التشيخوفى. فلا توجد تفصيلة واحدة، أو نموذجاً واحداً، أو حتى فكرة واحدة لا تتجاوب مع صداها فى النص بالكامل، بل ولا تظهر عنده هذه الأشياء إطلاقاً حتى فى المواقف المتشابهة أو المتناقضة، أو على مستوى المقام الموسيقى عالياً كان أو منخفضاً. وبكلمات أخرى فكل نموذج وفكرة وتفصيلة لها صداها ومعناها فى المكان الموجودة فيه بالذات، وفى حالة تكرارها نجد أنها لا تملك نفس المعنى السابق إطلاقاً، وإنما تشكل نسيجاً إيقاعياً مرهفاً. والمسألة هنا هى إيجاد العلاقة بين كل تلك التشابهات والمتناقضات والمتماثلات. فنموذج واحد عند تشيخوف يصبح مركز النص، ويتحول إلى رمز حيث مبدأ التوازي فى "النورس"، مثلاً، يصنع من النورس ومن ترييليف المنتحر البطلين الرئيسيين لهذه الدراما. وموت النورس لا يعنى فقط مصير نينا، أو انتحار كونستانتين، وليس فقط وصفاً عاطفياً، ولكن هنا أيضاً ما يمكن أن يعبر عن مفهوم كل ذلك: الطيران - الحياة -، قسوة الحياة - الطلق النارى، غموض الحياة - الموت. أما موسكو فى " الشقيقات الثلاث " فهى النموذج - العالم الذى يخلط " حياة أخرى جميلة " ويمزجها - الحاجة

للحب والسعادة، والتعطش للنفهم. وحيث فى عملية التكرار — هنا — تظهر الفكرة الحقيقية لهذا النص. وقد كتب أندريه بيلى أنه فى الدراما التشيخوفية " يقترب القدر ببطء وهدوء من الضعفاء " — وهذا صحيح ولكنه مع ذلك يعتبر مفرطاً فى الغموض. لأن تشيخوف يعطى للأبطال إمكانية سماع صوت خطوات القدر. ففي "النورس" أعطى تلك الإمكانية حيث نبأ بالنهاية عن طريق النورس المقتول والمحاولة الأولى لانتحار تريبليف.

من المعروف أن عرض الظاهرة الواحة من جوانبها المختلفة، أى من وجهات نظر وزوايا مختلفة، يعتبر أهم مبادئ الرؤية الشاملة للعالم. وأبطال تشيخوف بمثابة الآلات الموسيقية التى تعزف موضوعاً واحداً بمقامات وإيقاعات مختلفة تصحبها تلوينات جرسية متنوعة. فى هذا المجال تكتسب عملية التكرار للمقام والجرس الإيقاعى أهمية خاصة عندما يبدأ المتفرج فى إدراك عملية التكرار هذه والفصل بين عناصرها المختلفة، وفهم المغزى منها. وفى هذه الحالة يصبح التعرض للموسيقى أحد الوسائل الفنية المهمة، حيث يأخذ أحياناً شكلاً تعمدياً. ففي " الشقيقات الثلاث " تأتى الردود الصدفوية لـ " توزينباخ " و " تشيبوتيكين " فجأة جواباً لـ " أولجا ":

أولجا: يا إلهى ! استيقظت اليوم ورأيت الربيع، فتحركت الفرحة فى قلبى، وثقت بشدة للعودة إلى مسقط رأسى.

تشيپوتيكين: لن يكون!

توزينباخ: بالطبع هراء.

هنا نرى مستويين دراميين — شعري فلسفي وحياتي — فى وحدة واحدة لا تتجزأ. وهما لا يتجاوبان فقط مع بعضهما البعض، وإنما يتقاطع ويتقابل كل منهما مع الآخر. يل وأحياناً يستحيل وضع حدود فاصلة بينهما. وعلى سبيل المثال فديالوج " نينا " و " تريبليف " يمتلك إيقاعه الشعري، وسره المتوارى بين السطور المطوية، وفى نفس الوقت لا يتماشى مع إيقاع الديالوجات السابقة عليه أو اللاحقة له. وبالتالي فالممثل الذى لا يمتلك خصوصية فى التعامل مع فن تلحين الكلام وتلويناته الإيقاعية والصوتية

وموسيقية الجمل، فلن يتمكن أبداً من امتلاك القدرة الجمالية للتأثير، لأن فهم الحدث كله في حالة كهذه يمكن أن يعتمد على التصور الصوتي للعرض المسرحية. ولقد حتمت هذه الخصوصية بالتحديد على المخرج نيميروفيتش – دانتشينكو، أثناء عمله للتصور الثانى لمسرحية " الشقيقات الثلاث " البحث عن مقام موسيقى من أجل نطق كلمات النص. وعلى ضوء نفس هذه المفاهيم والتصورات طرح المخرج تائيوف تصوراً موسيقياً لمسرحية "النورس". إن النوتات الموسيقية لمسرحيات تشيخوف تتضمن مختلف أصوات الآلات الموسيقية، والمقطوعات الإيقاعية منها الرخيم ومنها المغرد الصادح، وكذلك تتضمن إشارات ورموز صوتية وضجيج، حيث تعمل جميعها على إشاعة حالة نفسية معينة: الفالس السوداوى فى أداء "تريبليف"، آلات الجيتار عند "فيدوتيك" و"رودى"، عزف "قافلى"، بيانو "توزينباخ"، قيثارة "أندريه"، موسيقى عازف الكمان المتجول ! المارش العسكرى، أغنية "بيخودوف" الحزينة، وحتى الأوركسترا اليهودى فى الفصل الثالث من مسرحية "بستان الكرز" – كل هذا يتداخل ويتحدد ويمتزج ليصبح فى النهاية بانوراما موسيقية. كما أن الصمت – السكته – يلعب كما ذكرنا دوراً له خصوصيته فى النوتة الموسيقية الإيقاعية. وتشخوف يستخدم تعبيرية السكته ببراعة شديدة، لأنها – كقاعدة – تأتى فى لحظة الذروة عند تغير الحالة النفسية، ومع ذلك فهى ليست مبنية عنده دائماً على قواعد علم النفس. فلماذا فى "النورس" مثلاً، هداً كل شئ بعد أن حكى "شامرايف" نكتة تافهة عن "سيلفيا" المغنية ومنشد المجمع الكنسى؟ أى لماذا جاءت السكته؟ إن "دورون" يشرح ذلك بقوله:

دورون: حَلَّقَ ملاك ونام.

إن السكتات التشخوفية عبارة عن تلك اللحظات، عندما تتعزى جميع التيارات الخفية فى النص وتصبح مرئية تماماً، التى تعطى إمكانية للمتفرج كى يوجه سؤال: ماذا حدث؟ ولكنها لا تترك وقتاً للإجابة. وأحياناً يصبح الصمت نفسه وحدة كائنة بذاتها ومتعددة المعانى والصور، أى يأخذ شكلاً فلسفياً متعدد الصور والأشكال. وهذا ما كان بشأن خمس الوقفات – سكتات – فى مسرحية تريبليف (التي كتبها تريبليف بطل "النورس")، أو الوقفة مسموعة الصوت والتي انتهت بـ "صوت بعيد آت بالضبط من السماء.

صوت الوتر المتكسر، المتلاشى، الحزين ". وتوتر الصوت مع تناوب المشاهد الهادئة والعالية هي الأداة الفعالة للتأثير على المتفرج. وعلى سبيل المثال: الفصل الرابع من " بستان الكرز " الذى يتميز بالإيقاع العنيف (حيث أن الـ " ٢٠ - ٣٠ " دقيقة التى أعطاها المؤلف للحدث كله فى هذا الفصل هى كل الفترة اللازمة لى يلحق الأبطال بالقطار) يبدو وكأنه قد بُنى كاملا من الاستعدادات المسرعة، والأحداث المجددة، والدموع المتأخرة، والعتاب الذى لم يتم، والوداع السريع، ثم ينتهى هذا الفصل بمشهد هادئ لـ "فيرس". وفى النهاية "يعم الهدوء والصمت، حيث يُسمع فقط صوت الفأس البعيد وهو يدق على الشجرة فى الحديقة". أما المثال الآخر فهو نهاية مسرحية "النورس" والذى قال عنه تشيخوف بنفسه " بدايتها كانت شديدة - عالية، ولكنها انتهت بهدوء خلافا لجميع القواعد الدرامية فى الفن ". كما يعلن لنا أيضا كيف تؤثر المشاهد الهادئة على المتفرج: لأنه لم ينع هذه الكوميديا بعملية الانتحار فقط، ولكن عملية الإنتحار نفسها تتحايّل علينا لتصل إلى تلك المرحلة التى يأتى بعدها الهدوء. ومن هنا يتضح لنا أن التباينات أو الظلال الديناميكية لـ "التيارات الخفية" فى النص، وإيقاع تغير الحالة النفسية لا يتوقفا - لا يتزامنا - عند تشيخوف مع نقاط أو موضوعات الذروة، فإما أن يسبقا النقاط، أو يتأخرا عنها بشكل ملموس.

إن الوصول إلى الوحدة الكلية الجمالية فى مسرح تشيخوف لا يتأتى عن طريق منظومة مركزية جاذبة (عندما يصبح دور البطل الرئيسى محور ارتكاز النص الذى يجذب المتفرج - القارئ)، ولكن يقوم على أساس التشغيل - التفعيل الكامل لجميع المبادئ والقواعد الفكرية المؤلفة بين الإنسان والعالم. والمخرج العام الوحيد عند تشيخوف فى هذه الحالة هو الحالة النفسية التى تتفاعل - ولا تنفعل - فيها الشخصية مع المتفرج فى وقت واحد. وأهم سمات هذه الحالة العاطفية - النفسية عند الأبطال التشيخوفيين هى السعادة والمعاناة فى آن واحد (المزج ضرورى جدا عنده، ومن المحتمل وجود سقطات، ولكنها تكون فقط فى نسبة أى منها). والنغمة العاطفية الخالصة فى الدراما التشيخوفية نادرة الحدوث تماما، لأن الكاتب طوال الأحداث لا يترك مجالا لمشاعر الأسى أو السعادة العابرة. وهو يرسم ويخطط طوبوجرافيا الروح، والطابع، والوسط العام المحيط، بداية من التفاصيل الدقيقة حتى

الصيغ والمعادلات الضخمة والعامّة التي نجد فيها حللاً مسبقة لأية فرضية أو إشكالية، وحيث تخرج هذه الحلول خارج الأقواس لتضرب في قيمة متغيرة بالمعنى الرياضى العلمى. أي أن الحلول التشيخوفية للفرضيات والإشكاليات لا تقف عند حدود كونها حلولاً نهائية، ولكنها تمتد على استقاماتها ماسة جميع المتغيرات من حولها لتعطى حلولاً جديدة لإشكاليات وفرضيات جديدة. ويعتبر اختراق سمك المادة – النسيج الإنسانى – والغوص فى تفاصيلها إلى أبعد الحدود من صفات العديد من المفكرين، إلا أن معاصرى تشيخوف صوره متعجلاً فى التخلّى عن "ما هو إنسانى". ولكنه فى الصيغة التى تصف الطريق من الحياة إلى الموت، ومن الخاص إلى العام، كانت الكلمة الرئيسية والهامة بالنسبة له هى " الطريق "، والبطل عنده هو جوهر وحدة الصراع للواقع والحقائق التاريخية – الزمنية، والقدرات التى لم تتحقق. إلا أن كل ما تضيّعه الحياة فى أقطاب واتجاهات متباعدة متفرقة نرى تشيخوف يعيده ويوحده فى وحدة – كلية – جمالية. وهنا يمكن تشبيه التركيبة المعقدة ومتعددة الطبقات والمستويات للمنظور الفنى عند تشيخوف بالإناء الذى يحوى خليطاً مبرقشاً – فسيفسائياً – من النماذج والأفكار والمفاهيم المختلفة وغير المتجانسة التى ترفض الإشارة إلى النبذة المتحيزة.

وفى النهاية، عن طريق تركيب وتوحيد النزعات الجمالية والملاحم المميزة لمختلف الاتجاهات الفنية لهذا العصر، وخصوصاً النزعتين الطبيعية والرمزية، ووصل العوالم الفنية المتباعدة – مستحيلة الإتصال – عن طريق العلاقات البوليفونية باستمراريتها وتواصلها الحيوى وتنوع ألوانها، يقدم لنا علم الجمال (Pan - aestheticism) التشيخوفى العام أسلوبه الخاص من أجل حياة الإنسان والفن.

السينوجرافيا ومزاحمة الممثل

تأليف : أراست كوزنيتسوف

أعتقد في البداية أن الأمر ينطوي على بعض السذاجة أو عدم اللباقة، ولكن لا يمكنني بأي حال من الأحوال سوى الاعتراف بأنه كلما سنحت الفرصة وتعرضت لتاريخ فن التكوين التشكيلي لخشبة المسرح الـ "سينوجرافيا"^(١٠) (Scenography) يشملني بعض الريبة والشك، بل يمكن التأكيد أيضا أن ذلك الإحساس يساور الآخرين أحيانا. وبصرف النظر عما إذا كان الحديث هنا يخص ماضى هذا الفن، أو ما قبل الماضى، فإننا نجد أن الفن التشكيلي المسرحي يبدو على نحو ما فنا غريبا يستدعى الرفق به والتسامح معه.

الجدير بالملاحظة أن الأسماء التي تعمل في مجال السينوجرافيا ليس لها أي وقع على الجمهور العادي، وتقتصر معرفتها فقط على المنحصرين. كما أن أعمالهم التي يشاركون بها في العروض المسرحية تتلاقى وتمتزج بشكل تسيطر عليه النمطية واختلاف المستوى مما يجعلنا نلقى صعوبة بالغة في التمييز بينها، بينما لا نحتاج لأن نكون علماء أو جهابذة لكي نميز، من النظرة الأولى، مثلا الأعمال الفنية لـ "بوسين" عن مثيلاتها لـ "فيلاسكيس"، و"فيلاسكيس" عن "روبنز"، و"توريللي" عن أي من أبناء "بيبين" الكثيرين. فالسينوجرافيا ليست أكثر من نتوءات بالمقارنة مع أعمدة فن الرسم والتصوير. فبصراحة... من يكون "رولير" ملك الأفكار المسرحية بين معاصريه من أمثال "بريولوف" و"فيدوتوف" و"إيفانوف"؟ وكذلك أيضا من جاء بعده مثل "بوتشاروف" و"شيشكوف"... حتى "جيلتسير" و"فالتسمان"؟ من هم على خارطة الفن بشكل عام وليس فقط في أوساطهم أو حتى في أعظم ما قدموه من أعمال؟

لم يستطع الفن التشكيلي المسرحي تقديم أو الإسهام ولو حتى بنصيب ضئيل في مجمل الدوافع والبواعث الكامنة للثورة الفنية العظيمة التي ساهمت فيها الأشكال الفنية الأخرى مثل الرسم والتصوير والأدب والموسيقى وفن العمارة. ومن هنا ترد على ذهن فكرة تجديدية تتمحور حول أن

(١٠) فن تصميم المناظر المسرحية - الإطار المادي للعرض المسرحي - المترجم.

السينوجرافيا خلال عصور طويلة لم تكن فناً بالمعنى المفهوم بقدر ما كانت حرفة فنية لها خصوصيتها ومواصفاتها مثلها مثل جهود عامل الماكياج، والبوتافور " عامل الإكسسوارات "، وميكانيكى - عامل - المسرح. ولذا فقد كان الجمع بين وظيفتى ميكانيكى المسرح هذا ومصمم المناظر (السينوجرافى) فى وظيفة واحدة شيئاً طبيعياً للغاية.

إن اختلاف الحرفة عن الفن يكمن فى: أنه فى الحرفة - وهذا الاختلاف ليس الوحيد، ولكنه مهم جداً - تغلب النمطية وتهيمن فى عمومها على التفرد الشخصى مما يضاعف بشكل خاص من محدودية المجالات والنواحى الحرفية ومن أهدافها ووسائلها ونتائجها ومعاييرها. وبكلمات أخرى، فالحرفة تقوم أساساً، وتنهض على القواعد والأسس العقلية المنطقية التى تحددها القدرة والمعرفة والخبرة، وليست الموهبة الفردية أو البداية - الانطلاقة - الإبداعية الذاتية. وهذه القواعد والأسس العقلية المنطقية فى حد ذاتها كافية لتبقى الحرفة شيئاً بذاته. أما فى الفن، فالذى يشكل المعنى والفائدة وهدف الوجود ويهيمن، هو تلك - البداية أو الانطلاقة الإبداعية الذاتية، التى تجد صورتها الأسمى وشكلها الأمثل فيما يسمى بـ "عالم الفنان التشكيلى". وبالطبع فهذه مقابلة فظة وغير جدلية لأنه فى نشاط الفن التشكيلى كجنس من أجناس النشاط الإنسانى، لا يمكن إطلاقاً فصل الحرفة - الصنعة - عن الفن، حيث يرتبط كل منهما بالآخر بعلاقة تأثيرية جدلية معقدة ومتقلبة فى آن واحد. ويمكن تصور عملية الرسم أو التصوير كارتقاء من الحرفية نحو الفن، مثلها مثل عملية الإستئصال التدريجى لقواعد وقوانين عدم الخصوصية الفردية - الشخصية - من أجل إزاحتها فى اتجاه زيادة وإنماء هذه الخصوصية. وقد بلغت هذه العملية ذروتها فى فن المدرسة الانطباعية "التأثيرية" عندما وصلت عبادة التعبير الفردى عن الذات إلى أقصى مداها. أما ما بعد الانطباعية فقد أبدت خلافاً لذلك نزعة للإرتداد إلى الوراء " نحو هيمنة وتحكم القواعد التى وضعها هذا التيار الفنى أو ذاك"، بينما تعزز دور هذه القواعد فى التكعيبية عندما كان حساب وتقويم الفنان " بابلو بيكاسو، جورج براك، خوان جريس، لوبوف بابوفا، ماريا روزانوفا ... " على أساس سلوكه الشخصى من حيث الوداعة واللفظ والحساسية والتأدب. بعد ذلك فى

الـ "Suprematism" (١١) لم يكن إلا في استطاعة المتخصص المدقق تمييز "كازمير ماليفيتش" عن تلامذته "أنا ليبورسكايا" أو "نيكولاى سويتين". ثم ازدادت الأمور تعقيدا، ففي مرحلة ما بعد الحداثة غابت لدى الكثيرين، أو ببساطة شطبت تماما إشكالية التفرد الشخصى، وكان يكفى أن يتم اختراع أية قاعدة أو قانون مؤقت يمكن العمل على أساسه ولا يهم من سيسير عليه بعد ذلك فى تنفيذ أعماله الإبداعية التالية، هل هو المايسترو نفسه الذى اخترع القانون أم العامل المأجور. وكلما زاد تفنن المايسترو فى مساعيه نحو اختراع أو تكوين شئ ما جديد "ومن دون ذلك ستصبح الأمور معقدة"، كلما أصبحت النتيجة مجردة من الصفات الشخصية، وفى منأى عن هذا المايسترو. وبعبارة أخرى عندما تحرر فنانون ما بعد الحداثة من سطوة القواعد والقوانين السابقة صار كل منهم يؤسس شكله الفنى الخاص به على أساس قوانين وقواعد مؤقتة تنتهى بانتهائهم من عمل محدد لتحل محلها أخرى فى العمل التالى ... وهكذا، وفى نفس الوقت كان العديد من الفنانين الآخرين إما يكررونها أو يمزجونها بما يخترعونه، ومن ثم فقد كانت النتائج — الأعمال الفنية — تخرج إلى النور غير منتمية إلى أحد، أى مجردة من التفرد الشخصى وبعيدة عن مؤسسيها.

من ناحية أخرى فقد تسالت دائما الانطلاقة الفردية — الشخصية — بدرجات متفاوتة إلى الحرفة. والحقيقة ... أننا نحن المتعبين من حضارة الآلة تستهويننا مبالغات وتصورات الرومانتيكيين حول الموهبة والتفرد الشخصى الذى كان — ولنكن واقعيين — بالنسبة للحرفة دائما وأبدا عنصرا ثانويا، ودليلا على السلبية وعدم الاكتمال أو التحقق. وبالتالي ليس عبثا أن تخلصت الحرفة من التفرد الشخصى فى سبيل زيادة الإنتاج. تلك التفاصيل وإن كانت لا تعوق بسهولة وبساطتها عملية فهم وإدراك الفرق بين الفنان التشكلى والحرفى، إلا أنه من الضروري أخذها بعين الاعتبار، لأنه لو لم نتعامل بشئ من القسوة والتبسيط فى آن واحد فلن نتمكن من فهم القضية على وجهها

(١١) Suprematism — أسلوب غير تصويرى فى الفن التشكلى ازدهر فى روسيا فى مطلع القرن العشرين، وتميز بتنوع وتعدد الخطوط والأشكال الهندسية المجردة — المترجم.

الصحيح. والصعوبة تكمن هنا فقط في الإدراك الدقيق لحدود التبسيط ومن ثم عدم تجاوزها.

لقد شكّل الفرق بين الفنان التشكيلي والحرفي عنصرا حيويا علم الجمال التقليدي، وحدد في العديد من الأشياء ترتيبية " هيراركية " الفنون المختلفة، بداية من الفنون " الرفيعة " التي تتوجه في الغالب إلى الروح، وحتى الفنون " الهابطة " التي تنمو في الحياة اليومية الاعتيادية. إن التراتبية أو الهيراركية هذه والتي نعتبرها غاية في القسوة، لم يخترعها أحد منا، ولم تكن موجهة أو مرتبطة بأحد ما، فهي ترصد بموضوعية حال الواقع الموجود بما هو عليه من اختلافات وتباينات في درجات ترتيب الفنون جميعا. فقد كان بإمكان الحرفي أحيانا التطور حتى بلوغ مستوى الفنان التشكيلي، ولكن عليه فقط تغيير مجال نشاطه، ومن هنا أصبح الصائغ "تشيليني" مثلا "النحات تشيليني". ولكن إلى أي حد؟ عموما فإن "تشيليني" ليس هو أبدا "مايكل أنجلو"، والشاهد على ذلك أيضا "بيرس" الأول و"دافيد" الثاني اللذان وقفا في فلورنسا يعرضان أعمالهما على مسافة غير بعيدة من بعضهما البعض، بالضبط لتيسير عملية المقارنة بينهما.

إن المسافة أو الفاصل — للأسف — موجود، ومن الممكن طبعا الاعتراض على ذلك بأن هذا الفاصل يتحدد بمستوى الموهبة، وهذه حقيقة لا جدال فيها، ولكن الحقيقة الأخرى التي لا جدال فيها أيضا أن مجال النشاط نفسه قد انتقى — كقاعدة عامة — لنفسه من يعملون فيه، على أساس الموهبة والطموح بعكس ما كان يحدث في تلك الأزمنة الماضية حيث كان يتم الانتقاء على أسس أكثر فطرية وطبيعية، مما هي عليه الآن، بل على العكس الآن حيث يتبين لنا في محيط الحرفيين فنانون غير متحقيقين، مثلما نرى في محيط التشكيليين كثيرا من الطموحين غير الموهوبين. وعلى سبيل المثال "جونزاجا"^(١٢) الذي كان أستاذا وخبيراً ماهراً، ولكن هذه الأستاذية والخبرة في

(١٢) جونزاجا — بترو جوفاردو جونزاجا ... المولود في إيطاليا عام ١٧٥١م، وهو فنان تشكيلي ومسرحي ومصمم ديكور، عاش أوائل حياته في فينيسيا وميلانو حيث تعلم ودرس الفن على أساتذة كبار، ثم انتقل إلى مدينة بطرسبورج (عاصمة روسيا

مجمّلها برزت وتألقت على مستوى مقارنته مثلاً بالفنانين التشكيليين من أمثال "بروفيكوفسكى" و"ليفيتسكى"، أو بـ "كبيريفسكى". وليس مصادفة أن يتركز اهتمام الناقد إيرام إفروس فى دراساته عن جونزاجا حول منمنماته وزخرفاته الديكورىة فى الوقت الذى تناول فيه بشكل عرضى أعماله المسرحية التى سيطرت فيها النمطية على التفرد الشخصى. ولا يوجد أى شىء مهين أو مثير للدهشة فى أن الفن التشكيلى المسرحى ظل على مدى قرون طويلة كآى حرفة تشكيلية. فالمسرح ببساطة لم يكن فى حاجة ملحة إلى السينوجرافيا لتكوين خشبة المسرح بقدر حاجته — وقتها — إلى الفن متمثلاً فى الرسم من حيث إمكانية توظيفه فى عملية التلوين والتعبير. وقد سار المسرح فى طريقه ببراعة خلال الرسوم التخطيطية للفراغ المسرحى والتى نوع الحرفى التشكيلى فى أنماطها وطرزاتها مما كان من شأنه تدريجياً أن يقوى واقعية التعبير ويعززها "وبالتالى استطاعت الوظيفة التعبيرية أن تتحى الوظيفة التزيينية أو الزخرفية". ولكن الواقعية فى حد ذاتها تعتبر فقط مهمة حرفية من أجل إنجاز حلول فنية لا تحتاج إلى موهبة ضخمة، وليست فى حاجة إلى تفرد شخصى قوى، حيث إن الفنان الواقعى هنا "كآى وطنى ملتزم" لا يعتبر مكسباً للمسرح. ولذا فليس عيباً أن الفنان الواقعى "سيموف" القانع طيلة حياته بخدمة الأشكال التقليدية السائدة، قد عاد إلى المسرح مهزوماً بعد فشله أمام حوامل الرسم.

وفى النهاية فقد كان من الممكن الاكتفاء بحدود تلك العلاقة بين السينوجرافيا والحرفة والتصالح مع الأفكار الخاصة باستفادة كل منهما من الآخر. ولكن يبدو أننا لسنا فى حاجة — اليوم — إلى مسألة التصالح أو الإستسلام هذه، لأن جميع هذه الأفكار لا تخص من قريب أو بعيد سينوجرافيا قرننا هذا. خاصة وأنها خلال هذه الفترة سجلت طفرة نوعية هائلة بالمقارنة مع أمثالها من الفنون الأخرى الأقدم منها. وفى واقع الأمر فإن الفنان التشكيلى المسرحى (السينوجرافى) فى الوقت الحاضر يقدم نفسه ليس

القيصرية آنذاك) عام ١٧٩٢م بدعوة من القصر الإمبراطورى ليعمل بقية حياته فى مسارح العاصمة القيصريّة. توفى فى سان بطرسبورج عام ١٨٣١م — المترجم.

فقط القادر على الزخرفة والتعبير، وإنما بوصفه الحامل لذلك العالم الإدراكي الخاص والشخصي الذي يجسده بشكل متوال وبصورة دائمة في أعماله. فلهذه عالم الفنان الخاص به، حيث الواقع الذي ينعكس عبر تفرد الشخص، ويتلون بقناعاته، هو واقع له شكله الفني الدامغ والمقنع الذي يتضمن ذات الفنان. وهو الآن يمتلك حقه في التعبير الذاتي كأي مبدع آخر، ولكن إلى جانب ذلك الحق، حصل أيضا وبوضوح على إمكانية التعبير الذاتي تلك التي كانت منتزعة منه حتى وقت قريب، والتي من دونها لا تعتبر أية حقوق مهما كانت ضرورتها أكثر من دعاوى باطلة. وبالتالي فقد أصبحت أعمال الفن السينوجرافي — بأبعد معاني الكلمة — أعمالاً فنية حقيقية. وعلى الرغم من كون مضمون العمل الفني التشكيلي على خشبة المسرح مرتبطاً بمضمون العرض المسرحي ومعبراً عنه، إلا أن الجدير بالاعتبار هنا، هو أنه بإمكان أي فنان تشكيلي متخصص، أو أي ناقد فني تقويمه بشكل منفصل كعمل فني مستقل بذاته وبعيد عن الإشكاليات المسرحية الخاصة.

لقد كثرت الأحاديث والمقالات حول هذه القضية في السنوات الأخيرة، وتكرر ذلك الآن ليس بذات أهمية، فالمهم هو تبيان إلى أي حد أصبح حرفيُّ الأُمس فناً تشكيلياً بكل المعايير خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين. فهل يتجاسر أحد ما الآن على الزعم بأن الفنان التشكيلي "دافيد بوروفسكي" — وهو ليس الوحيد — كفنان تشكيلي قد استطاع أن يقدم لزمّنه ويعبر عنه ليس أقل من أي فنان تشكيلي آخر على قدر كبير من الموهبة والإبداع نفسيهما؟ وبالتالي فعلى ضوء تغير جوهر المهنة — الحرفة — فقط والذي تغير على أساسه وضعها كمهنة، يمكن تفسير إقبال وتدفق ذلك التيار الخفي لأعظم فناني القرن العشرين على المسرح، من أمثال بيكاسو وماتيس وبراك وديرين وكيركو وشاجال وفافورسكي وألتمان وساريان وشيلر وفالك وكونتشاروفسكي... وغيرهم، والذي لولا ذلك التغير والتطور في السينوجرافيا في علاقتها بالفن التشكيلي بصورة عامة لما حدث ذلك الإقبال والتدفق. واليوم، يمكن القول إنه في القرن العشرين قد حدث بالفعل الثورة الثانية في مهنة مصمم المناظر (السينوجرافي)، والتي خرجت من تحت معطف الثورة الأولى عندما أصبح وقتها الفنان الحرفي مصمم الديكور والملابس للعروض الدينية حرفياً

من الطراز الرفيع "تقريباً فنان تشكيلي" ومنفذاً للرسوم التخطيطية "الإسكتشات" للديكور والملابس التي استخدمها كودون آخرون من قبل. وقد ارتبطت كل من الثورتين بالتغير الراديكالي لجوهر السينوجرافيا، أي بالطابع التفسيري — التأويلي — الجديد للفراغ المسرحي. فالمسرح الميسترالي^(١٣) "الديني" القائم على أساس الفراغ المسرحي الواقعي، قد أبدع موديل "نموذج" العالم المدرك "في المثال". ومع التغير، أي مع المسرح القائم على أساس الفراغ المتخيل، تم إبداع صورة العالم المرئي. أما بالنسبة لمسرح القرن العشرين فقد كان عليه أن يصعد على حلزون التطور بالعودة (أي يقف في نقطة مقابلة على درجة أعلى) نحو نموذج العالم الإنفعالي الذي أبدعه من جديد بمساعدة الفراغ الواقعي.

لقد استجابت السينوجرافيا بصورة دائمة كإبنة للفنيين "المسرح والرسم"، للمتطلبات الجديدة للمسرح وأيضاً للإمكانيات المتطورة لفن الرسم والتي نضجت إلى حد كبير واستوى عودها في زمننا الحالي، فما كاد المسرح يخلف وراءه ساحات الكنائس لينعزل داخل العلبة المسرحية، حتى قَدَّمَ إليه فن التصوير منظومة "مُعَدَّة خصيصاً من أجله" — حتى تلك الفترة الزمنية التي طرحت فيها — على شاكلة اللوحات الكلاسيكية المبنية وفق منظور عصر النهضة والموجهة إلى جمهور معين "افتراضي أو مثالي"، هذا الجمهور في الواقع يقف حالياً على الطرف النقيض منها أمام متطلبات مسرح القرن العشرين الذي لعب فيه فن الإخراج دوراً كبيراً في إدراك الكلية الفنية للعرض المسرحي القائمة على الأفكار الفردية — الشخصية للمخرج، حيث قَدَّمت السينوجرافيا إمكانيات جديدة تماماً هي ما قدمها لها أساساً تطور فن الرسم والتصوير (والحديث هنا يدور حول الإنقلاب الذي أحدثه الفنانون التشكيليون الطليعيون في بداية القرن العشرين).

وفي الحقيقة، فقبل أن يقوم أقطاب الطليعيين بإجراء تجاربهم التدميرية كان فن الرسم قد اكتسب خبرة كبيرة أمكن من خلالها استخلاص مختلف

(١٣) نسبة إلى "ميستيريا" — مسرحية الأسرار الدينية المعروفة في العصور الوسطى — المترجم.

الدروس " جرى ذلك فى العشرينات من هذا القرن "ومن هنا صار " جوردون كريج " و " أدولف أيبا " من رواد السينوجرافيا الجديدة. وكم سيكون من الممتع والمهم تأمل ذلك الدور التحررى الذى لعبته الهواية غير المبنية على تخصص علمى أكاديمى فى تفتيح عيونهما وتطوير وجهات نظرهما: أولاً فى مجال فن الرسم، وثانياً فى مجال المسرح. ولقد استشف هذان الرائدان أن هناك شيئاً ما يجب أن يولد، وبسبب هذا الإكتشاف المبكر، والمعرفة السابقة على أوانها كانت معاناتهما، أو بالأحرى عقابهما بعدم إمكانية تحقيق أفكارهما الرائعة حتى النهاية. وبالتالي فلم يحصلأ أثناء حياتهما على التقدير والإعتراف الحقيقيين والمناسبين لما قدموه من أفكار عظيمة الآفاق.

إن المسرح كفن له خصوصيته فى وقتنا الحاضر، يتقبل بصعوبة بالغة ما يخص مستقبله، ويسخر عن طيب خاطر من ماضيه القريب، وفى الوقت نفسه ليست لديه القدرة أو الكفاءة على استباق زمنه مثل الأدب أو الرسم. وقد كانت الفكرة الرئيسية التى وحدث كلا من المجددين هى التخلّى عن فكرة الفراغ الوهمى التى مازالت سائدة كلياً حتى الآن فى المسرح وذلك لصالح الفراغ الواقعى. وعلى ضوء ذلك فقد عثرت تجارب وممارسات العديد من القرون الماضية فجأة على ضالتها المنشودة والتى لا يمكننا أبداً الادعاء بأنها شاذة أو مخالفة للطبيعة. وفى الحقيقة، فقد استغلت اللوحة الفنية فكرة الفراغ المتخيل لأن سطحها فى الواقع مستو، بينما لخشب المسرح فراغ واقعى خاص بها — ذاتى —، والذى يمكن — بل ويجب أن يتم استيعاب جمالياته كما يحدث فى فن العمارة. لأنه إذا تم استغلال الخشب أو جزء منها، فإن ذلك سيكون فقط على المستوى الوظيفى نظراً لأن الممثل يوجد ويتحرك فى هذا الجزء. إلا أن الخصائص الجمالية والتعبيرية للفراغ الواقعى ظلت من دون فائدة، وبدا كأنه مجرد مادة خاملة تم استخدامها فقط على المستوى الوظيفى. وباءت جميع محاولاتهم بالفشل فى استغلال الفراغ الواقعى جمالياً، فجاء فى النهاية مثل اللوحة الفنية المسطحة — المستوية، ولم يكن عبثاً أن أُطلقت وقتها على السينوجرافيا تسمية "الرسم الديكورى المسرحى".

من الواضح أنه لم يتغير شئ، ولم يكن أيضاً من الممكن ورود هذا التغيير خلال تلك الفترة الزمنية القصيرة التى أُطلقَ عليها "هيمنة الرسم" فى

مطلع القرن العشرين عندما اقتحم خشبة المسرح رسامون حقيقيون من أمثال "كوروفين" و"جولوفيف"، وبعدهما "سوديكين" و"سابونوف" بدلاً من أشباه الرسامين من أمثال "رولير" أو "لايين" (ولا أهمية هنا للأسماء). إن نتائج هذا الاقتحام جعلنا نسرع بالقول والتأكيد على أن موسم "دياجلييف"^(١٤) المسرحى مدين إلى أبعد الحدود بنجاحه إلى الفنانين التشكيليين قبل أى شئ آخر.

وفى الواقع فالأمور لم تتغير كثيراً، فقد ارتفع فقط المستوى الفنى للرسم، فى حين ظل جوهر طريقة العمل كما كان عليه فى السابق. وبالتحديد فقد ظلت الرسوم التخطيطية — التصميمات الكروكية — على صورتها المثالية، بمعنى أنها ظلت التجسيد الحقيقى والمعبر عن أفكار الفنان التشكيلى على الورق، بينما كانت واقعية التكوين التشكيلى المسرحى نفسها ومحاولة تجسيدها على خشبة المسرح غير كاملة وصعبة التحقيق والتنفيذ حتى ولو حاول الفنان التشكيلى — المصمم — تحقيقها بنفسه، وذلك مثلما كان يفعل "كوروفين". فهل كان من الممكن أن تصبح السينوجرافيا فناً كاملاً لو أن مثلها الأعلى ظل خارج خشبات المسرح التى تعتبر المكان الحقيقى الملائم لتحقيق هذا الفن؟

فى الحقيقة إن مثل هذا الفهم القديم لخشبة المسرح بوصفها لوحة "مسطحة" قد استقر فى عمق تجارب "ميرخولد"^(١٥) الرمزية الذى كرس

(١٤) بلغت نجاحات فرقة "دياجلييف" المسرحية ذروتها فى الأعوام من ١٩٠٧م — ١٩٠٩م بمدينة سانت بطرسبورج، ومن المعروف أن دياجلييف هو أحد المهتمين بالمسرح وكانت له فرقته الخاصة التى تقدم عروضها، ولم يكن ذلك يمنعه من الاستعانة بأعظم الفنانين التشكيليين لعمل تصميمات الملابس والديكورات الخاصة بمسرحه — المترجم.

(١٥) فسوفولد ميرخولد: ممثل ومخرج ومنظر مسرحى روسى (١٨٧٤م — ١٩٤٠م) بدأ عمله داخل مسرح موسكو الفنى تلميذاً لـ "كونستانتين ستانيسلافسكى"، ثم اتخذ لنفسه فيما بعد مساراً معاكساً للتيار الواقعى أو الطبيعى الذى يمثله أستاذه، وعمل على أكثر من مسرحية رمزية، وابتكر لنفسه مدرسة خاصة فى الأداء "البىو — ميكانيك" تعتمد بشكل أساسى على عنصر التزيين — المترجم.

الكثير من قطع الديكور الرمزية لملء الفراغ المسرحى فى معظم أعماله التجريبية، وهذا ما ينطبق بدرجة ما على ستانسلافسكى وخصوصاً فى مسرحيتى " الطائر الأزرق " و " حياة إنسان ". وقد توجه كل منهما ليس إلى الفن التشكيلى التقليدى — الذى ساد فى عصرهما أو الذى سبقه — أى ليس إلى الرسم ذى النزعة الخيالية، وإنما إلى أساليب الرسم الحديثة، وبالتالي فقد خفت حدة التناقض بين الفراغ الوهمى وبين الممثل الواقعى، لكن فقدان الفراغ نفسه وضياعه كانا الثمن الباهظ الذى دفعه المسرح.

وهكذا فإن الانقلاب فى السينوجرافيا بهذا الشكل كان مرتبطاً ليس بإقبال الفنانين التشكيليين الكبار، وإنما بتغير التعامل مع الفراغ المسرحى وإمكانية تحويله إلى فراغ فنى سينوجرافى. لأن الفراغ الفنى السينوجرافى لا يعبأ بقدر كبير بما هو موجود عليه من أثاث وديكور ووسائل تعبيرية أخرى خاصة بالتكوين الفنى لخشبة المسرح (على الرغم من أنه لا يرفض هذا الأمر)، بقدر ما تؤثر فيه الملامح والأفكار الذاتية — الشخصية للفنان التشكيلى فى ترتيب وتنظيم ووضع الوسائل التعبيرية والأثاث والديكور باختيار الفنان الذاتى لكل الموضوعات والوسائل التى من شأنها رصد وتعزيز وجهة نظره الفردية — الشخصية من أجل الحصول على كافة ردود الأفعال والانطباعات التى يبتغيها. فقد فشل فى الرسم " الديكور المسرحى سابقاً " فى تصوير العالم المرئى، لأنه كان مجبراً على الارتضاء بالموضوعات الخاصة بإحباطات وانكسارات العالم، والتى وجدت لنفسها مكاناً على خشبة المسرح أو من خلال الفراغ المتخيل. لكن اتضح فيما بعد أن السينوجرافيا الجديدة لديها الكفاءة والقدرة على تقديم (وليس تصوير) وبشكل قاطع كل ما هو موجود فى الواقع، وكل ما هو كاذب ومختلق فى العالم. ولا شك فى أن اكتشافات الطليعيين قد أعطت للسينوجرافيا الجديدة ركيزتها الأصيلة وقاعدتها الحقيقية التى انطلقت منها. والحديث يدور هنا ليس عن تلك الإيمانات الطوباوية الأثمة والمفاجئة فى آن واحد، والتى رسّخها القادة والنظريون الطليعيون وكررها بعد ذلك بسهولة تامة أنصارهم، ولكن عن الاكتشافات المبدئية الهامة التى تمخضت عنها تجاربهم بشكل موضوعى. وفى كل الأحوال فقد كانت هذه الاكتشافات عبارة عن اكتشافين أساسيين:

الاكتشاف الأول:

خص تعدد نقاط — زوايا النظر إلى العالم. فاللوحة الفنية الكلاسيكية التي سعت لإظهار أو إبراز العالم قريبا بقدر الإمكان من صورته التي تطبع أو تسجل على شبكة العين " وبالتحديد على شبكية عين واحدة " للراصد الواقف في مكانه قد كفت عن كونها الإمكانية الوحيدة أو على الأقل أفضل وسيلة لنقل الفراغ. وبالتالي مثل العالم أمامنا كموضوع قائم بذاته، أى كواقع فراغى له حجم مستقل عن رؤيتنا يمكن أن يتم نقله بطرق عديدة مختلفة. وعلى ضوء هذا الاكتشاف استلزم الأمر العدول عن الفراغ المتخيل مع كل ما يترتب على ذلك من آثار وصولا إلى المشروعات الراديكالية " والتي أثبتت الحياة أنها طوباوية " لتشكيل مبنى المسرح نفسه. وكان من نتائج ذلك أن أصبح كل ما هو موجود، وكل ما يجرى فوق خشبة المسرح يجب أن يظهر بأبعاده الثلاثة (Axonometric Projection) "أى ببساطة كما لو كان مرئيا من زاوية" مع فتح المجال لإعمال وتشغيل — تفعيل — زوايا الرؤية الأخرى المتعددة.

الاكتشاف الثانى:

وتلخص فى أن الإضاءة والتقنية والإيقاع والإستواء والحجم والفراغ، أى كل تلك العناصر الخاصة بالشكل، والتي استخدمها فن الرسم من قديم الزمان كعناصر مساعدة فى اتجاهه نحو تصوير العالم بشكل أكثر دقة، قد تم فهمها وإدراكها للمرة الأولى كعناصر أساسية ومستقلة بذاتها على نحو معروف. ومن هنا على وجه الخصوص كانت الخطوة الأولى لفهم وإدراك العمل الفنى كظاهرة كلية تشكل العناصر السابقة فى مجملها أساس بنائه — بنيته التحتية — والتي تؤثر فىنا حتى قبل أن نتمكن من الإمعان فى العمل الفنى. حيث إن هذه العناصر تمتلك إمكانياتها الذاتية للتأثير الفنى ومنها يمكن تكوين البنيات الفاعلة — المؤثرة فى الإدراك، وغير المنسوجة من أجل أن تعكس صورة العالم، وإنما من أجل تفسيره وتأويله بشكل نشط، أو تكوين البنيات المجردة بشكل عام.

وفى النهاية فالمخرج الذى ظل طويلاً يبحث عن وسائل لتحقيق أفكاره قد وجد فى الفنان التشكيلى نصيراً قوياً منحه تلك الوسائل، وأهمها جميعاً استيعاب وبناء - إبداع - الفراغ المسرحى. وعليه فقد اتحد اثنان من الحرفيين المسرحيين حديثى العهد التزم كل منهما مكانه كحرفى لفترة طويلة، ولكنهما الآن أصبحا فنانيين مبدعين يزاحمان بقوة الممثل الذى كان حتى وقت قريب هو المبدع الوحيد على خشبة المسرح. وبهذا تكون الثورة قد اكتملت.

الفهرس

3	تقديم.....
	السرد والمسرح : "دراسات فى إعداد النص"
7	تأليف: مجموعة من الباحثين.....
	منطق الجنس الدرامى
47	تأليف : يكاترينا سالنيكوف.....
	قراءة فى : "الخال فانيا"
73	تأليف : مارك رازوفسكى.....
	علم الجمال العام كأسلوب للحياة
91	تأليف : ألكسى زفيروف.....
	السينوجرافيا ومزاحمة الممثل
113	تأليف : أراست كوزنيتسوف.....

المشروع القومى للترجمة

- | | | |
|--|------------------------------|--|
| ١- اللغة العليا (مطبعة ثانية) | جون كوين | ت : أحمد درويش |
| ٢- الوثنية والإسلام | ك. مادهو بانيكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣- التراث المسروق | جورج جيمس | ت : شوقي جلال |
| ٤- كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريستكوفا | ت : أحمد الحضري |
| ٥- ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٦- اتجاهات البحث اللساني | ميلكا إفيتش | ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد |
| ٧- العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | ت : يوسف الأنطكى |
| ٨- مشعلو الحرائق | ماكس فريش | ت : مصطفى ماهر |
| ٩- التغيرات البيئية | أندروس. جودى | ت : محمود محمد عاشور |
| ١٠- خطاب الحكاية | جيرار جينيت | ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى |
| ١١- مختارات | فيسوافا شيمبوريسكا | ت : هناء عبد الفتاح |
| ١٢- طريق الحرير | ديفيد براونستون وايرين فرانك | ت : أحمد محمود |
| ١٣- ديانة الساميين | روبرتسن سميث | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٤- التحليل النفسى والأدب | جان بيلمان نويل | ت : حسن المودن |
| ١٥- الحركات الفنية | إدوارد لويس سميث | ت : أشرف رفيق عفيفى |
| ١٦- أثينة السوداء | مارتن برنال | ت : يشارفد أحمد عثمان |
| ١٧- مختارات | فيليب لاركين | ت : محمد مصطفى بدوى |
| ١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | ت : طلعت شاهين |
| ١٩- الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت : نعيم عطية |
| ٢٠- قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت : يعنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح |
| ٢١- خوخة وألف خوخة | صعد بهرنجى | ت : ماجدة العنانى |
| ٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | ت : سيد أحمد على الناصرى |
| ٢٣- تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | ت : سعيد توفيق |
| ٢٤- ظلال المستقبل | باتريك بارندر | ت : بكر عباس |
| ٢٥- مثنوى | مولانا جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٢٦- دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت : أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧- التنوع البشرى الخلاق | مقالات | ت : نخبة |
| ٢٨- رسالة فى التسامح | جون لوك | ت : منى أبو سنه |
| ٢٩- الموت والوجود | جيمس ب. كارس | ت : بدر الديب |
| ٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه - كلود كاين | ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب |
| ٣٢- الانقراض | ديفيد روس | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣٤- الرواية العربية | روجر آلن | ت : حصة إبراهيم المتيف |
| ٣٥- الأسطورة والحداثة | بول . ب . ديكسون | ت : خليل كلفت |

- ٢٦- نظريات السرد الحديثة
٢٧- واحة سيوة وموسيقاها
٢٨- نقد الحداثة
٢٩- الإغريق والحسد
٤٠- قصائد حب
٤١- ما بعد المركزية الأوربية
٤٢- عالم ماك
٤٣- الذهب المزدوج
٤٤- بعد عدة أصياف
٤٥- التراث المغفور
٤٦- عشرون قصيدة حب
٤٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)
٤٨- حضارة مصر الفرعونية
٤٩- الإسلام فى البلقان
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير
٥١- مسار الرواية الإسبانية أمريكية
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى
٥٣- الدراما والتعليم
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح
٥٥- ما وراء العلم
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)
٥٨- مسرحيتان
٥٩- المحبرة
٦٠- التصميم والشكل
٦١- موسوعة علم الإنسان
٦٢- لذة النص
٦٣- تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية
٦٧- مختارات
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى
- والاس مارتن
بريجيت شيفر
آلن تورين
بيتر والكوت
آن سكستون
بيتر جران
بنجامين بارير
أوكتاڤيو پات
ألوس هكسلى
روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين
بابلو نيرودا
رينيه ويليك
فرانسوا دوما
ه . ت . نوريس
جمال الدين بن الشيخ
داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى
بيتر . ن . توفاليس وستيفن . ج .
روچسيفيتز وروجر بيل
أ . ف . ألنجتون
ج . مايكل والتون
جون بولكنجهوم
فديريكو غرسية اوركا
فديريكو غرسية اوركا
فديريكو غرسية اوركا
كارلوس مونيث
جوهانز ايتين
شارلوت سيمور - سميث
رولان بارت
رينيه ويليك
آلان وود
برتراند راسل
أنطونيو جالا
فرناندو بيسوا
فالنتين راسبوتين
عبد الرشيد إبراهيم
أوخينيوتشانج رودريجت
داريو فو
- ت : حياة جاسم محمد
ت : جمال عبد الرحيم
ت : أنور مغيث
ت : منيرة كروان
ت : محمد عيد إبراهيم
ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
ت : أحمد محمود
ت : المهدي أخريف
ت : مارلين تادرس
ت : أحمد محمود
ت : محمود السيد على
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : ماهر جويجاتى
ت : عبد الوهاب علوب
ت : محمد يرانة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
ت : محمد أبو العطا
ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
ت : مرسى سعد الدين
ت : محسن مصيلحى
ت : على يوسف على
ت : محمود على مكى
ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
ت : محمد أبو العطا
ت : السيد السيد سهيم
ت : صبرى محمد عبد الغنى
مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
ت : محمد خير البقاعى .
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : رمسيس عوض .
ت : رمسيس عوض .
ت : عبد اللطيف عبد الحليم
ت : المهدي أخريف
ت : أشرف الصباغ
ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
ت : حسين محمود

- ٧٢- السياسى العجوز ت . س . إليوت
٧٣- نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
٧٤- صلاح الدين والماليك فى مصر ل . ا . سيمينوفا
٧٥- فن التراجى والسير الذاتية أنثريه موروا
٧٦- چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى مجموعة من الكتاب
٧٧- تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢ رينيه ويليك
٧٨- العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
٧٩- شعريه التأليف بوريس أوسبينسكى
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
٨١- الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن
٨٢- مسرح ميغيل ميغيل دى أونامونو
٨٣- مختارات غوتفريد بن
٨٤- موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاى
٨٦- طول الليل جمال مير صادقى
٨٧- نون والقلم جلال آل أحمد
٨٨- الابتلاء بالتغرب جلال آل أحمد
٨٩- الطريق الثالث أنتونى جينز
٩٠- وسم السيف ميغل دى تريانس
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
٩٢- أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميغل
الإسباني وأمريكى المعاصر
٩٣- محدثات العولة مايك فينرستون وسكوت لاش
٩٤- الحب الأول والصحة صمويل بيكيت
٩٥- مختارات من المسرح الإسباني أنطونيو بوررو بايخو
٩٦- ثلاث زنبقات وردة قصص مختارة
٩٧- هوية فرنسا مع ١ فرنان برودل
٩٨- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى نماذج ومقالات
٩٩- تاريخ السينما العالمية ديفيد روبنسون
١٠٠- مساعلة العولة بول هيرست وجراهام تومبسون
١٠١- النص الروائى (تقنيات ومناهج) بيرنار فاليط
١٠٢- السياسة والتسامح عبد الكريم الخطيبى
١٠٣- قبر ابن عربى يليه آباء عبد الوهاب المؤدب
١٠٤- أوبرا ماهوجنى برتولت بريشت
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع جيرارچينيت
١٠٦- الأدب الأندلسى د. ماريا خيسوس روبيرامتى
١٠٧- صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر نخبة
- ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغامى وناصر حلاوى
ت : مكارم الغمرى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحى يوسف شتا
ت : ماجدة العنانى
ت : إبراهيم الدسوقى شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العشماوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إدوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحدو
ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوى
ت : عبد العزيز شبيل
ت : د. أشرف على دعدور
ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأثلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسييس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حماد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وواف	ت : سمىة رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبه من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيتل الكسندر وفنابولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بليغ
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	ت : سمحه الخولى
١٢٦- فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيث	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا ناولرس أسيس جاروت	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولة	مايك فينرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التلفزيون بين الجمال والعنف	إيفيلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأندريس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جوالونى	ت : سلامة محمد سليمان

- ١٤٥- موت أرتيميو كروث
١٤٦- الورقة الحمراء
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
١٤٩- النظرية الشعرية عند إلبرت وألونيس
١٥٠- التجربة الإغريقية
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج ١
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى
١٥٣- غرام الفراغة
١٥٤- مدرسة فرانكفورت
١٥٥- الشعر الأمريكي المعاصر
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى
١٥٧- خسرو وشيرين
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج ٢
١٥٩- الإيديولوجية
١٦٠- آلة الطبيعة
١٦١- من المسرح الإسباني
١٦٢- تاريخ الكنيسة
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)
١٦٥- حكايات الثعلب
١٦٦- العلاقات بين المتنبيين والعلمانيين في إسرائيل
١٦٧- في عالم طاغور
١٦٨- دراسات في الأدب والثقافة
١٦٩- إبداعات أدبية
١٧٠- الطريق
١٧١- وضع حد
١٧٢- حجر الشمس
١٧٣- معنى الجمال
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء
١٧٥- التليفزيون في الحياة اليومية
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية
١٧٧- أنطون تشيخوف
١٧٨- مختارات من الشعر اليوناني الحديث
١٧٩- حكايات أيسوب
١٨٠- قصة جاويد
١٨١- النقد الأدبي الأمريكي
١٨٢- العنف والنزعة
١٨٣- جان كوكتو على شاشة السينما
- كارلوس فوينتس
ميجيل دي ليبس
تاتكريد نورست
إنريكي أندرسون إمبرت
عاطف فضول
روبرت ج. ليمان
فرنان برودل
نخبة من الكتاب
فيولين فاتويك
فيل سليتر
نخبة من الشعراء
جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو
النظامى الكتوجى
فرنان برودل
ديفيد هوكس
بول إيرليش
اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا
يوحنا الاسيوى
جوردن مارشال
جان لاكوثير
أ. ن أفانا سيفا
يشعيا هو ليتمان
رابندرانات طاغور
مجموعة من المؤلفين
مجموعة من المبدعين
ميفيل دلبيس
فرانك بيجو
مختارات
واتر ت. ستيس
ايليس كاشمور
لورينزو فيلشس
توم تيتنبرج
هنرى تروايا
نخبة من الشعراء
أيسوب
إسماعيل فصيح
فستش ب. ليتش
وب. بيتش
رينيه جيلسون
- ت : أحمد حسان
ت : على عبدالرؤف البمبى
ت : عبدالغفار مكوى
ت : على إبراهيم على منوفى
ت : أسامة إسبر
ت : منيرة كروان
ت : بشير السباعى
ت : محمد محمد الخطابى
ت : فاطمة عبدالله محمود
ت : خليل كلفت
ت : أحمد مرسى
ت : مى التمساني
ت : عبدالعزيز بقوش
ت : بشير السباعى
ت : إبراهيم فتحى
ت : حسين بيومى
ت : زيدان عبداللطيف زيدان
ت : صلاح عبدالعزيز محجوب
ت : مجموعة من المترجمين
ت : نبيل سعد
ت : سهير المصادفة
ت : محمد محمود أبو غدير
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : بسام ياسين رشيد
ت : هدى حسين
ت : محمد محمد الخطابى
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : أحمد محمود
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : جلال البنا
ت : حصة إبراهيم المنيف
ت : محمد حمدى إبراهيم
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : سليم عبد الأمير حمدان
ت : محمد يحيى
ت : ياسين طه حافظ
ت : فتحى العشرى

١٨٤- القاهرة... حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت: دسوقي سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت: عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنورود	ت: إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة	بُزْدَجْ علوى	ت: علاء منصور
١٨٨- موت الادب	الفين كرنان	ت: بدر الديب
١٨٩- العمى والبصيرة	بول دى مان	ت: سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت: محسن سيد فرجاني
١٩١- الكلام وأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت: مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحتنامه ابراهيم بيك	زين العابدين المراعى	ت: محمود سلامة علاوى
١٩٣- عامل النجم	بيتز أبراهامز	ت: محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقد	ت: ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت: محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت: أشرف الصباغ
١٩٧- الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت: جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	الدوين إمزى وآخرون	ت: ابراهيم سلامة ابراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لاندراوى	ت: جمال احمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية	جيرمى سيبيروك	ت: فخزى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت: أحمد الانصار
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٤	رينيه ويليك	ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	الطاف حسين حالى	ت: جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	م. سولوفيتشيك، ز. روفشوف	ت: أحمد محمود هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	ت: أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علما جديدا	جيمس جلايك	ت: على يوسف على
٢٠٧- ليل افريقى	رامون خوتاسنديز	ت: محمد ابو العطا عبد الرووف
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت: محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ

(نحت الطبع)

الولاية	ديوان شمس
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع- القسم الثانى)	مصر أرض الوادى
الاسلام فى السودان	الرافيل أو الجيل الجديد
العربى فى الأدب الإسرائيلى	سحر مصر
المسرح الإسيبانى فى القرن السابع عشر	رايولا
فن الرواية	بقايا اليوم
ما بعد المعلومات	لغة التمرق
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	فكرة الاضمحلال
عن الذباب والفئران والبشر	حقول عدن الخضراء
العولة والتحرير	مأزق البطل الوحيد
علم اجتماع العلوم	قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان

رقم الإيداع : ١٦١٣٨ / ٢٠٠٠

الترقيم الدولي / 8 - 264 - 305 - 977 / I.S.B.N.

مطابع إدارة المطبوعات والنشر ق . م

ПРОЗА И СЦЕНА

فى هذا الكتاب يدور الحديث عن العملية المعقدة لإعداد النص المسرحى عن الرواية الكلاسيكية . ويتضح أن الباحثين الروس مازالوا فى حالة صراع واختلاف فى وجهات النظر بخصوص هذه المسألة ، ومع ذلك فقد قطعوا شوطاً طويلاً فيها انعكس بدوره على تقدم المسرح الروسى رغم تردى الأوضاع الاقتصادية والسياسية فى السنوات العشر الأخيرة . فى هذا الجزء يقوم سبعة من أهم النقاد المسرحيين الروس برصد الحالة المسرحية الروسية ، فينهم الأكاديمى مثل : ميخائيل سموليانيتسكى وألكسندر سوكونيانسكى وناتاليا ياكوبوفا وبينهم الناقد مثل : أولجا رومانسوف وفيكستوريا نيكيفروفا وأولجا يوجوشينا وجريجورى زاسلافسكى ، وتتراوح وجهات النظر بين مجموعة مختلفة من الأجيال النقدية العاملة فى الساحة المسرحية الروسية لتقدم إلينا أحدث الأفكار والأدوات التى يتعامل بها الفنان المسرحى الروسى فى الرواية الكلاسيكية ، ووسائله الخلاقة لإعداد النص المسرحى المرتكز - بشكل أو بآخر - إلى تراثه الفنى ، والتراث الفنى العالمى أيضاً .

إن هذه المجموعة من الدراسات ليست نظرية كما يمكن أن يراها البعض من النظرة الأولى ، فالعين المتفحصة مع القراءة السليمة يمكنها تمييز بسهولة النظرة التطبيقية - التحليلية التى تتفاعل بدرجة مختلفة مع ما يجرى على خشبات المسارح الروسية ، فهى أحياناً تسبق ما يجرى ، وفى أحيان أخرى تلاحقه بالرصد والتحليل والتفسير ، ومن ناحية أخرى تكسر أمامنا العلاقة الميكانيكية بين تردى الأحوال الاقتصادية والسياسية أو ازدهارها وبين انحطاط الفنون أو تطورها